Donne e cinema

Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta

a cura di Maria Casalini

viella

Le immagini e i modelli di femminilità (come della mascolinità, del resto) proposti dal grande schermo rappresentano un elemento essenziale per la costruzione delle identità di genere nella mentalità collettiva: è questo l'assunto di fondo del volume che, attraverso una chiave di lettura originale, presenta per la prima volta un'analisi di lungo periodo delle diverse e contraddittorie figure di donna confezionate sul set cinematografico per gli spettatori italiani.

Sulla scia delle rappresentazioni "variabili" della femminilità costruite, nel periodo che va dal fascismo agli anni Settanta, dall'industria cinematografica – da Isa Miranda ad Anna Magnani, da Mariangela Melato a Ornella Muti, per citarne solo alcune – il volume analizza i diversi contesti politici e le profonde trasformazioni culturali ed economiche della società italiana.

Contributi di Maria Casalini, Valeria Festinese, Stephen Gundle, Cristina Jandelli, Anna Scattigno, Francesca Tacchi.

Maria Casalini insegna Storia contemporanea presso l'Università di Firenze. Tra i suoi ultimi titoli pubblicati ricordiamo *Famiglie comuniste. Ideologia e vita quotidiana nell'Italia degli anni Cinquanta* (il Mulino, 2010) e Anna Kuliscioff. *La signora del socialismo italiano* (Editori Riuniti, 2013).

In copertina: particolare di una locandina del film *Siamo donne* (G. Franciolini, A. Guarini, R. Rossellini, L. Visconti, L. Zampa, 1953).

Donne e cinema

Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta

a cura di Maria Casalini

viella

Indice

Maria Casalini

Introduzione

Il dialogo fra cinema e storia negli ultimi anni si è fatto più serrato e gli studi in questa direzione cominciano a essere numerosi anche in Italia: basti pensare, tra gli altri, ai recenti lavori di Pierre Sorlin, Gian Piero Brunetta e Alberto Tovaglieri, oltre che ad una rivista come «Cinema e storia».[1] Intrecciando a sua volta ricerca storica e studi sul cinema, questo volume pone al centro dell'attenzione la rappresentazione del femminile sullo schermo: una storia che, pur fondamentale per il suo apporto alla definizione e alla percezione delle identità di genere nella società contemporanea – e certo non estranea al processo di "costruzione di sé" delle spettatrici stesse –, non è ancora stata raccontata nel suo insieme. Tradizionalmente attestata sul fronte della storia della donne, la storiografia italiana ha dedicato a lungo alla categoria del gender una riflessione di carattere teorico, piuttosto che sperimentarla come strumento ermeneutico fondamentale della ricerca sul campo. Nell'ambito della storia del cinema d'altra parte, se a partire dagli anni Settanta si è avvertita l'esigenza di affrontare il tema della presenza delle donne sugli schermi italiani, si è assistito alla comparsa di proposte di lettura incentrate, di volta in volta, sull'analisi di singoli film,[2] delle figure di autrici emergenti,[3] o di determinati filoni cinematografici.[4] È del resto solo a partire dal Duemila che la prospettiva di gender ha iniziato a farsi strada all'interno degli studi di settore, per trovare nel volume di Veronica Pravadelli, che spazia ben oltre l'orizzonte italiano, la formulazione di un saldo impianto metodologico.[5] E negli ultimi anni sono iniziate a fiorire ricerche specifiche dedicate ad alcune grandi interpreti dello schermo come Ingrid Bergman, al ruolo riservato alle donne sia nella commedia che nel melodramma,[6] e a pratiche e ruoli artistici particolarmente legati alle esperienze femminili,[7] intrecciando ad un approccio di stampo culturalista il pensiero femminista e la storia del cinema italiano.[8] Sensibili alla dimensione di genere si sono rivelati alcuni studi dedicati alle registe contemporanee,[9] e particolarmente stimolanti sono apparse soprattutto una serie di ricerche incentrate sul ruolo e sulla rappresentazione delle donne nella stagione del muto.[10] Nell'ambito dei lavori d'insieme, improntati in certi casi a un taglio di tipo enciclopedico, ora prettamente giornalistico, ora frutto di una semplice raccolta di contributi eterogenei,[11] una pubblicazione recente segna infine il primo tentativo, certo interessante anche se ancora di superficie, di indagare i vari aspetti del protagonismo femminile nel cinema italiano nel suo complesso, dal muto alla contemporaneità, guidando il lettore alla riscoperta di registe e attrici ma anche di sceneggiatrici, costumiste e montatrici.[12]

Rispetto a questo panorama, ormai ampio e variegato ma pur sempre frammentario, il progetto che ispira il volume, a partire dal tema che si è proposto e dalle ricerche accumulatesi negli ultimi venti anni, è quello di tratteggiare un quadro di sintesi, ponendo in luce nel lungo periodo della storia del cinema in Italia, dagli anni Trenta ai Settanta, gli elementi di continuità nel rapporto tra cinematografia e rappresentazioni di genere, ma anche le resistenze, le innovazioni e le rotture indotte dalle trasformazioni delle relazioni fra i sessi nella cultura e nella società.

Anche l'impianto metodologico che sottende i diversi contributi appare originale, imperniato com'è sulla sperimentazione di un approccio alla storia del cinema basato sulla pluralità delle fonti: primarie e secondarie, testuali e contestuali. E se i singoli saggi rispecchiano ovviamente la sensibilità degli autori e hanno quindi tagli differenti, il progetto di fondo resta condiviso. Ciò che intendiamo proporre è uno studio dell'immagine femminile sullo schermo fortemente ancorata al rapporto dialettico tra le forme e i modi delle rappresentazione e i diversi contesti storici della realtà italiana nell'arco di un cinquantennio. Una decostruzione, insomma, della declinazione di genere del linguaggio cinematografico nella sua doppia faccia di rispecchiamento della mentalità collettiva e di "cooptazione culturale", dove gli aspetti commerciali si intrecciano alla valenza politica, in senso lato, del medium che fino agli anni Settanta più di ogni altro ha contribuito ad influenzare l'opinione pubblica, e sul quale il controllo "dall'alto" non si è manifestato nel dopoguerra meno rigido che durante il ventennio.

Oltre all'industria del cinema, congiunture socioeconomiche e contesto politico appaiono dunque componenti imprescindibili di una ricerca tesa alla sperimentazione concreta delle capacità ermeneutiche della categoria di gender, nella quale, come ha evidenziato Joan Scott, elementi simbolici connessi alla sfera della rappresentazione si intrecciano a concetti normativi, riconducibili alla varia declinazione dei rapporti di potere.[13] La relazione tra il mutare dei connotati assunti dal maschile e dal femminile sullo schermo e l'alternanza delle diverse stagioni politiche, così come quella delle alterne fasi economiche, è innegabile. Ma quello che forse più colpisce è il rapporto complesso, non univoco, tra le rappresentazioni e le parole d'ordine di partiti e di governi: uno scarto particolarmente evidente durante il regime, non privo però di riscontri nell'Italia repubblicana.

«Moglie e madre esemplare»: il ben noto motto mussoliniano che sembra connotare le politiche di genere messe in atto dal fascismo non solo non trova alcun riscontro sugli schermi, durante tutto il ventennio, ma risulta addirittura rovesciato da immagini del femminile che appaiono piuttosto l'incarnazione degli impulsi modernizzatori del regime stesso. Le madri fanno una comparsa talmente episodica nei film degli anni Trenta che sembrano quasi non esistere in un'Italia bersagliata da un'assillante campagna demografica. Ad occupare la scena sono ragazze giovani, impegnate nel mondo del lavoro, intraprendenti e tutto sommato assai disinibite per l'epoca, sebbene generalmente non oltrepassino i limiti della morale. In un'ambientazione immancabilmente urbana,[14] il cosiddetto filone dei "telefoni bianchi", come tutto il genere della commedia – predominante in quegli anni – vede longilinei corpi femminili reggere le fila di quelli che De Luna ha definito straordinari documenti di come veniva strutturandosi al tempo l'immaginario collettivo degli italiani.[15]

È un'altra Italia, insomma, borghese, consumista e spensierata, quella che connota la stagione cinematografica nazionale degli anni Trenta, della quale proprio le donne sembrano chiamate a incarnare il simbolo. Un dato di fatto sorprendente a prima vista, così come ancor più sorprendente è il dominio incontrastato di Hollywood. Un'attenzione particolare è quindi riservata alle figure di donna proposte dal cinema americano degli anni Trenta, le quali peraltro vengono incarnate dalle icone di quella che potremmo definire una sorta di "femminilità dominante". Basti pensare a Marlene Dietrich, a Joan Crawford o a Katharine Hepburn. Appare evidente quanto un'indagine sul cinema contribuisca dunque a rafforzare il filone di studi che, a partire dai lavori di Victoria De Grazia,[16] ha iniziato e mettere in evidenza le contraddizioni palesi che caratterizzano il linguaggio – e la prassi – del regime in tema di identità di genere; e sui motivi per cui ciò accade ho provato a suggerire una delle risposte possibili nel mio saggio.

Non meno incongruente con la dignità che il diritto di voto sembra attribuire alle donne, d'altra parte, si prospetta la nuova incarnazione del femminile con l'avvento della Repubblica. L'accesso delle donne alla cittadinanza corrisponde infatti sugli schermi alla riproposizione di un'immagine femminile del tutto tradizionale, ivi compresa l'estraneità al linguaggio della politica. Pensiamo al famoso film di Luigi Zampa, *L'onorevole Angelina* (1947): uno degli esempi più riusciti della trasposizione visiva del "non detto" nelle dichiarazioni ufficiali dei partiti riguardo alla gamma a dir poco circoscritta delle competenze attribuite al femminile nell'ambito della sfera pubblica. Le donne possono lottare come leonesse per l'acqua, per la casa o per avere una fermata dell'autobus, ma quando si tratta di affrontare questioni più complesse meglio lasciar campo libero agli uomini.

Ma già *Roma citta aperta* di Roberto Rosellini (1945), film simbolo della rinascita della cinematografia nazionale e momento di avvio della sua stagione più fulgida, quella del neorealismo, ci offre una chiave di lettura significativa e solo apparentemente univoca delle rappresentazioni di genere dell'immediato dopoguerra. Vi troviamo evidentemente proposta un'immagine di donna che da un certo punto di vista appare nuova: una donna reale, una donna del popolo e non più la borghese o la segretaria, la telefonista o la commessa inguaribilmente positiva e ottimista del realismo rosa di Mario Camerini, maestro della commedia italiana degli anni Trenta. Ciò non toglie che l'indimenticabile *sora* Pina (Anna Magnani) finisca col rappresentare l'incarnazione più commovente ma anche più conformista dei requisiti della femminilità tratteggiati a fine Settecento dalla tradizione di pensiero illuminista, "scientificamente" codificati poi dal positivismo. Così, paradossalmente, nel film di Rossellini, come ha osservato Valeria Festinese, l'unica incarnazione positiva del femminile è rappresentata dal modello della «sposa e madre» tutta istinto e sentimento, la cui sfera di azione appare circoscritta all'interno di una dimensione prettamente privata e familiare, spingendosi tutt'al più a partecipare a un assalto ai forni, secondo i dettami delle mansioni "ausiliarie" riservate alle donne dalle brigate partigiane. In un'epopea resistenziale tutta incentrata sulla riabilitazione di un virilismo nazionale messo a dura prova dagli esiti della guerra,[17] le donne, nel migliore dei casi, risultano giocare insomma un ruolo del tutto marginale e prepolitico.

Proprio Rossellini appare una figura chiave nella definizione della fase di trapasso

tra la rappresentazione della donna nella cinematografia di propaganda del regime e in quella neorealista. *La nave bianca*, del 1941, uno dei film della trilogia di guerra (fascista), presenta l'immagine di una donna del tutto diversa, ispirata essenzialmente dal patriottismo e dal senso del dovere. Prima madrina di guerra e poi crocerossina, Elena Fondi svetta, per determinazione, in mezzo a un equipaggio di marinai giovani e inesperti come icona di abnegazione, di spirito di sacrificio. E soprattutto esibisce inequivocabili doti di razionalità, comuni del resto alla diva per eccellenza del fascismo, Alida Valli, forse un po' algida, ma comunque «vincente» sulla scena – come l'avrebbe definita Antonio Centa – ora fiera ora ironica, ma sempre coraggiosamente trasgressiva, intraprendente e capace di tener testa a qualsiasi partner maschile.[18] Diva della quale Anna Magnani, liberatasi – grazie all'interpretazione delle fruttivendola in *Campo dei fiori* di Mario Bonnard (1943) prima e a Rossellini poi – dei panni della sciantosa maliarda e opportunista che non era riuscita a scrollarsi di dosso negli anni Trenta, rappresenta sotto molti punti di vista una vera e propria antitesi. È una donna "de core", una "brava donna" senza troppe pretese. Eppure il regista, nel finale di *Roma città aperta*, film che non può non giocare un ruolo centrale nel volume come nella storia del cinema, non sembra risparmiare nemmeno a lei, con un brusco *révirement* degli accenti narrativi, una sentenza di condanna per aver trasgredito i dettami della morale cattolica, in quanto madre illegittima, e per aver osato alzare le mani su un uomo (anche se era un nazista). Sentenza che Pina paga, osserva Cristina Jandelli, con una morte «scomposta», nella quale la gonna, sollevata sulle gambe, scopre con le calze nere il simbolo della condotta riprovevole delle donne che hanno goduto dei favori dei tedeschi o hanno approfittato dei guadagni illeciti della borsa nera.

Mentre il fascismo sembrava insomma propenso a delegare in diversi casi alle immagini femminili presentate sullo schermo la funzione di incarnare i tratti dell'«italiana nuova», il cinema dell'immediato dopoguerra pare riflettere la fase di un "ritorno alla normalità" caratterizzato dall'inaugurazione di quella che è stata definita «la stagione d'oro delle famiglie».[19] Nel contesto di una generalizzata esaltazione dei valori familiari e di un ulteriore irrigidimento dei precetti della morale cattolica, i ruoli di genere tornano così ad allinearsi all'interno dei binari consueti degli attributi del maschile e del femminile all'interno della coppia. Qualcosa di molto simile del resto sarebbe avvenuto anche nella produzione hollywoodiana, laddove sarebbero gradualmente scomparse sia le *working women* degli anni Trenta che le eroiche patriote del periodo della guerra, nella duplice incarnazione della *Rosie the Riveter* (Joseph Santley, 1944) o di *Mrs. Miniver* (William Wyler, 1942).[20]

Tornando comunque al cinema italiano, e al caso emblematico di *Roma città aperta*, dobbiamo registrare la comparsa sullo schermo di altri modelli di donna. Nel film di Rossellini Marina e "la tedesca" sono infatti chiamate a incarnare il lato oscuro della femminilità, nella duplice versione della ragazza opportunista, abbagliata da illusioni di benessere e perciò facilmente corruttibile da un lato, e della diabolica nazista dall'altro: tanto esperta e navigata quanto insensibile e calcolatrice. Al punto che si potrebbe quasi ipotizzare che, per il regista, la declinazione femminile della razionalità sia inevitabilmente volta al male. E cosa dire poi di *Caccia tragica*, il film di De Santis apparso sugli schermi nel 1947? Tra tutte le incarnazioni del femminile nel cinema quella di Daniela/Lili Marlene, magistralmente interpretata da Vivi Gioi, è forse

la più terribile.

Eva e Maria: le due fondamentali incarnazioni del femminile non mancano di riproporsi anche nelle sale cinematografiche. Ed è Cristina Jandelli a osservare come l'immagine della «donna pericolosa» tenda a popolare gli schermi in periodi storici determinati. È in tempo di guerra infatti, o negli anni immediatamente successivi, che le «tenebrose» fanno la loro comparsa nei film. Soprattutto durante la prima guerra mondiale, quando il conflitto fra i sessi attraversa una fase di radicalizzazione, la figura femminile tende ad assumere connotati minacciosi. Film come *il Fuoco* o *Tigre reale*, entrambi girati nel 1916 da Giovanni Pastrone, presentano non a caso immagini di donne fatali il cui irresistibile fascino perverso ha come conseguenza la pazzia o la morte dell'uomo. La seconda guerra mondiale, caratterizzata com'è dall'assenza di un fronte unico e da uno spirito solidaristico che vede uomini e donne egualmente vittime di un conflitto che registra più morti fra i civili che fra i combattenti, è una guerra diversa dal punto di vista dei rapporti di genere. Ciononostante assistiamo immancabilmente al riaffiorare, nei confronti delle donne, di diffidenze, sospetti di tradimenti e connivenze con il nemico. *Ossessione* (1943), il famoso film di Visconti, celebrato dalla critica come antesignano della stagione del neorealismo, ne costituisce forse l'esempio più significativo, ma anche ne *I bambini ci guardano* (1943) De Sica propone una rappresentazione colpevolizzante della figura femminile. Nina non è l'uxoricida de *Il postino suona sempre due volte*, il romanzo di Cain messo contemporaneamente in scena dal debuttante regista milanese: ciò non toglie che il suo abbandono del tetto coniugale, oltre che della disperata solitudine del figlio, sia la causa del suicidio del marito.

Le rappresentazioni del femminile insomma non sono mai univoche nei film di qualsiasi periodo storico, anche se di volta in volta possiamo osservare la prevalenza di figure che appaiono in qualche modo "dominanti". Sarebbe dunque fuorviante dare anche della produzione cinematografica del ventennio solo l'incarnazione del versante moderno, consumista e spregiudicato. Oltre ai primi esperimenti di cinema realista, come quelli di De Sica e Visconti,[21] i film coloniali o le poche pellicole espressamente di propaganda che precedono gli anni dell'entrata in guerra – sui quali spesso si è concentrata del resto l'analisi storica – offrono immagini diversificate del femminile. E forse l'esempio più significativo della doppia faccia del regime, anche sul grande schermo, resta quella dei cinegiornali Luce, nei quali una voce stentorea e inequivocabilmente "maschia" celebra i virili progressi della nazione e del suo Duce soprattutto, riservando alle donne essenzialmente ruoli coreografici o folklorici di corredo.

La Repubblica, dal canto suo, avrebbe fatto un abbondante sfoggio della riproduzione dei corpi delle donne come simbolo di un'identità nazionale che assommasse su di sé elementi di prosperità e di rassicurazione, di fertilità, di bellezza e allo stesso tempo di "innocenza", di estraneità al passato regime.[22] La sedimentazione di una percezione del femminile incolpevole, non a caso, ha sempre svolto un ruolo di "purificazione" dagli orrori dei fascismi, di alibi nella coscienza collettiva del Novecento.[23] Tutti elementi che, con la scoperta sul fronte cinematografico della figura della maggiorata, contribuiscono indubbiamente a rafforzare il binomio donna-natura, rousseauianamente incontaminata dalla storia, in film che non a caso prediligono

un'ambientazione rurale.

Una donna dunque essenzialmente corpo, quella proposta dai film del dopoguerra: corpi debordanti, la cui procacità, afferma Molly Haskell, può essere «capitalizzata» come elemento di riscatto, ma che rappresenta comunque una gabbia della quale è difficile liberarsi, che sembra precludere la possibilità di sottrarsi ad un destino biologicamente determinato.[24] Pare proprio questo l'assunto che ancora ci propone nel 1957 *I sogni nel cassetto*: un film nel quale Castellani aveva inizialmente lasciato intendere di voler tratteggiare il quadretto di un'innovativa quanto ipotetica "coppia paritaria". Tornando indietro di qualche anno è comunque senza dubbio *Catene* di Raffaello Matarazzo (1949) il film che meglio di tutti incarna l'essenza di una cinematografia italiana che, alle soglie degli anni Cinquanta, sembra riassumere in sé i tratti di una esasperata "disuguaglianza di genere". Campione di incassi nel '49-'50 il film, per certi versi, non appare meno significativo di *Roma città aperta*, se l'occhio con cui lo si guarda intende ricercare nel cinema il condensato della cultura popolare di un'epoca. L'approccio dello storico alle fonti cinematografiche si rivela, in fin dei conti, molto simile a quello adottato per l'uso delle fonti letterarie, per cui non è sempre il grande romanzo d'autore, come ha ricordato Chevalier, ad apparire il più rivelatore, se l'obiettivo è quello di sperimentare un percorso di analisi della mentalità collettiva.[25] A volte, al contrario, più significativi possono risultare proprio i racconti – al pari dei film – di scarso valore, ma destinati a raccogliere un particolare successo di pubblico, in quanto più vicini al senso comune del periodo, senza il filtro di una soggettività "eccezionale".

E il film di Matarazzo porta alla luce una delle questioni più rivelatrici di una mentalità, tutta italiana e di lungo periodo, in fatto di morale sessuale: quella del delitto d'onore. Su come possa essere interpretata una trama che prospetta da un lato il marito che uccide un presunto amante della moglie senza provare alcun rimorso, né subire alcuna sanzione penale, dopo che la consorte aveva confessato la propria colpa (ma solo per salvare il marito dal carcere) e, dall'altro, la moglie che cerca nel suicidio l'unica via d'uscita alla perdita della propria "rispettabilità", non pare possano esserci dubbi. Se pensiamo da un lato a *Treno popolare*, il film girato da Matarazzo stesso nel 1932, nel quale il regista, astenendosi da qualsiasi forma di giudizio, mostra un atteggiamento quanto meno "disinvolto" da parte della protagonista in fatto di rapporti con l'altro sesso, e dall'altro a *Divorzio all'italiana*, del 1962, in cui il tema del delitto d'onore sarebbe stato ridicolizzato da Pietro Germi, la cappa di ossessivo perbenismo declinato esclusivamente al femminile che connota l'Italia dei primi anni Cinquanta salta all'occhio con un'efficacia difficilmente eguagliabile.

Nient'altro che un'ulteriore conferma del resto di quanto il cinema rappresenti una fonte ormai insostituibile per lo storico della mentalità, della quale il grande schermo non manca, di volta in volta, di registrare le trasformazioni, captando spesso tutti gli elementi di novità che si respirano nell'aria ancor prima che la coscienza collettiva riesca a metabolizzarli in maniera compiuta. Così già nel giro di pochi anni trame, scenari e identità di genere sono destinati a cambiare nella fiction cinematografica. Non si tratta certo di un percorso a senso unico, né mancano continuità e sopravvivenze del passato. Basti pensare ad esempio a *La ciociara*, il famoso film di De Sica del 1960, che avrebbe assicurato l'Oscar a Sophia Loren, nel quale riaffiorano tratti del femminile

tipici del primo neorealismo.

Sta di fatto comunque che soprattutto nella fase centrale degli anni Cinquanta, alle soglie del primo profilarsi del "miracolo economico", le protagoniste dei film italiani sembrano comunicare i segnali di un malessere diffuso, sebbene costellato di incertezze, di reticenze e di paure. Specchio di quell'universo femminile percorso da frustrazioni che non riescono a sfociare in espliciti atti di ribellione – egregiamente tratteggiato nel 1959 nel famoso volume di Gabriella Parca *Le italiane si confessano* –, il cinema riflette una strisciante ansia di novità, ancora incapace di trovare forme di condivisione collettiva e di scalfire la cappa opprimente di perbenismo che caratterizza un decennio pervaso dall'ossessione della verginità. *Le italiane e l'amore* (1961), il film a episodi affidato all'ideazione di Zavattini e diretto da undici giovani registi, tra cui – caso eccezionale – una donna, Lorenza Mazzetti, che proprio dal libro trae origine, ne rappresenta solo una delle tante declinazioni sul grande schermo.

Ciò non toglie che per le commedie della seconda metà degli anni Cinquanta si scelgano ambientazioni nuove: dalla campagna la macchina da presa si trasferisce in città; e nuove appaiono le professioni di alcune delle protagoniste. Come in passato cominceranno così a sfilare sugli schermi, in ordine sparso, studentesse, telefoniste, commesse (nubili, bisogna specificare, perché il fatto che una donna lavori dopo essersi sposata continua a suscitare meraviglia). E inedito in particolare è l'aspetto dei corpi femminili nei quali, osserva Valeria Festinese, si sedimentano indelebilmente le tracce dei meccanismi di definizione dei rapporti di potere.

Il lento ma progressivo tramonto dell'era della maggiorata a vantaggio di una fisicità quasi eterea sembra dunque rivelarsi un sintomo della coscienza di uno scarto generazionale in atto, ma anche del profilarsi all'orizzonte di un'altra Italia, intenzionata a intraprendere il cammino verso il benessere. Non è un caso che la *classe gardée* del cinema registri un evidente slittamento dal proletariato alla borghesia. Adolescenti e benestanti sono dunque le interpreti di *Guendalina* (Alberto Lattuada, 1957) o di *Ragazze d'oggi* (Luigi Zampa, 1955) e Jaqueline Sassard sembra proprio il tipo ideale per incarnare il *new look* della ragazza disinvolta e dinamica dei secondi anni Cinquanta, benché non manchino di riproporsi occasionali richiami al ruolo maschile come quello di colui che regge la barra del percorso verso la "modernizzazione". Ma la figura del saggio consigliere – che trova peraltro nell'italoamericano Mike Bongiorno un interprete ideale – rappresenta solo una delle molteplici incarnazioni del maschile nel cinema del periodo. Giovani scapestrati, spesso nullafacenti negli anni Cinquanta, meschini arrampicatori sociali, codardi, opportunisti e maschilisti nel decennio successivo: gli italiani sullo schermo non assomigliano più gran che agli eroi della Resistenza. Come osserva Francesca Tacchi, d'altra parte, resta pur sempre delegato a loro il ruolo dei protagonisti della seconda stagione d'oro del cinema nazionale: la commedia all'italiana. Chi non ricorda ad esempio gli spaventosi, esilaranti *Mostri* di Dino Risi (1963), e primo fra tutti l'"educatore sentimentale" Ugo Tognazzi, impareggiabile maestro di malcostume?

Arriviamo così agli anni del boom e del faticoso avvio della stagione del centro-sinistra. Ci si sarebbe potuti aspettare un certo qual compiacimento del fatto che l'Italia si apprestasse a colmare il gap che la separava dalle nazioni europee più progredite, che celebrasse sulla scia delle pellicole hollywoodiane i seppur modesti fasti di una società

industriale avanzata. E invece gli schermi non ci propongono niente di tutto questo. Mentre la Democrazia Cristiana, ricorrendo oltre alla programmazione televisiva anche alla produzione di una serie di filmati di propaganda, si affannava a esaltare i progressi del paese negli anni del centrismo, la rappresentazione della realtà sociale sugli schermi restava di inesorabile condanna, benché edulcorata dagli accenti accattivanti dell'ironia. Nessuna felice mogliettina dalla seppur lontana somiglianza con Doris Day fa la sua comparsa nelle nostre commedie, nessun Cary Grant o James Stuart e tanto meno un Sean Connery; improponibile la celebrazione delle tentazioni consumistiche della società opulenta e la disinvolta corsa al lusso di Audrey Hepburn in *Colazione da Tiffany*.

Del miracolo economico il cinema italiano tende piuttosto a evidenziare l'improvvisa dissoluzione dei valori tradizionali della società italiana: in primo luogo della famiglia, tant'è che ad essere presentato come uno specchio della "normalità" appare l'adulterio, assai più che il matrimonio. E *Il magnifico cornuto*, diretto da Antonio Pietrangeli nel 1964, ne rappresenta solo uno dei tanti esempi possibili. La valenza corruttrice della corsa al consumismo, magistralmente simboleggiata da Gassman ne *Il sorpasso* (Dino Risi, 1962), percorre del resto quasi tutte le trame della commedia all'italiana, fino a toccare accenti drammatici nel 1963 con *Il boom* di De Sica (una sorta di versione aggiornata del personaggio di Cesarino Pianelli, nel famoso romanzo di De Marchi), al quale il tentativo di soddisfare le aspettative di benessere della moglie costa letteralmente un occhio! Perché in fondo, bene o male, spetta di regola a donne sedotte dal mito della ricchezza il ruolo di instradare l'uomo sulla via della corruzione in film che – è difficile non concordare con le parole di Aristarco – contribuiscono ad «alimentare il luogo comune, il pregiudizio sulla donna intesa sempre e comunque come qualcosa di inferiore», al quale viene tutt'al più concessa la variante di un «gallismo alla rovescia».[26] Così le ragazze disinibite degli anni Cinquanta si trasformano, sulle orme di Catherine Spaak ne *La voglia matta* (Luciano Salce, 1962), in tentatrici (più o meno morigerate) lolite, le mogli in annoiate nullafacenti alla ricerca di avventure, mentre nei casi, più unici che rari, nei quali è la donna a detenere il potere economico nella coppia, come ne *Il vedovo* (1959) sempre di Dino Risi, il personaggio finisce col perdere inevitabilmente gli attributi della femminilità.

Sottile o procace che sia, insomma, la donna nel cinema commerciale viene riconosciuta come tale solo se si presenta come oggetto del desiderio maschile. Un destino cui non può sottrarsi nemmeno Michèle Mercier, nelle vesti di Angelica, alter ego al femminile in versione francese di James Bond secondo «Noi donne»: tanto virilmente intrepida quanto allo stesso tempo vittima della forza seduttiva del proprio corpo. Laddove l'unica forma di "emancipazione" concessa alla donna sembra quella di un'ammiccante "amoralità", di cui proprio Catherine Spaak, ricalcando le orme del "mito BB", fa sfoggio nelle sue interpretazioni. E non è un caso che per un ruolo di questo genere venga scelta un'attrice straniera.

Per trovare qualcosa di diverso nella rappresentazione del femminile nel cinema degli anni Sessanta bisogna dunque rivolgersi ai film d'autore: alla tetralogia esistenziale di Antonioni, incentrata sul tema dell'incomunicabilità, che vede le figure femminili recepire per prime, e persino sfidare il disagio esistenziale di quegli anni, o alle pellicole di Ferreri, come *L'ape regina*. Il limitato successo di pubblico sembra

d'altra parte sancire il carattere d'avanguardia di un cinema destinato a rappresentare un richiamo per sale d'élite degli anni Settanta. Diverso il caso dei film di Pietrangeli. Pensiamo ad esempio a *Adua e le compagne* (1960), che affronta con accenti di profonda umanità, senza cadere nel pietismo, un tema scottante come quello della prostituzione, riscuotendo anche notevole successo di pubblico. Ma sarà soprattutto *Io la conoscevo bene* (1965), con la magistrale interpretazione di Stefania Sandrelli nella parti di Adriana, a prospettare sullo schermo il dramma esistenziale di una ragazza qualunque, assorbita da un vortice di contraddizioni dal quale finisce con l'essere risucchiata. Ostinata e debole, ingenua e opportunista, pura, sentimentale e amorale allo stesso tempo, Adriana sembra assommare su di sé, nel quadro di un affresco della società del tempo tanto spietato quanto complesso e in fondo "compassionevole", le tante sfaccettature di un'identità femminile che alla fine si rivela inafferrabile.

Unico esempio di un effettivo "percorso di emancipazione" sembra *La ragazza con la pistola* di Monicelli (1968), che vede un'imprevedibile Monica Vitti, gettati alle ortiche gli abiti scuri e liberatasi di una treccia a dir poco ingombrante, trasformarsi sullo schermo da figlia del profondo Sud in spregiudicata e disinvolta ragazza londinese, in perfetto stile Mary Quant. Ma siamo ormai in una nuova fase della storia italiana, nella quale il Sessantotto segna un inequivocabile momento di cesura. Ciò che colpisce ancora una volta è d'altra parte la risposta difficilmente prevedibile che il cinema popolare è destinato ad offrire al profilarsi della stagione del neo-femminismo. Gli anni Settanta, oltre al varo di una serie di leggi di portata epocale dal punto di vista del rinnovamento dei costumi, a partire da quella sul divorzio per arrivare alla depenalizzazione dell'aborto, vedranno infatti, com'è noto, il trionfo del cinema erotico: come se la liberalizzazione dei costumi desse finalmente il via libera alla proliferazione di pellicole pruriginose destinate a soddisfare le morbose curiosità sessuali di un pubblico cui finalmente si offrono nudi di donna. E non può non venire la tentazione di interpretare il fenomeno come una sorta di reazione (maschile) alle paure, più o meno consce, che la prospettiva di una "liberazione" femminile suscita negli uomini. Una nuova indipendenza cui si reagisce sugli schermi ora con l'esasperazione della rappresentazione della donna oggetto, pura e semplice sessualità – di cui Edwige Fenech sembra l'icona –, ora con gli esiti apocalittici della "distruzione del maschio".

Liquidare d'altra parte sotto la semplice etichetta di "cinema spazzatura" il nutritissimo filone erotico degli anni Settanta (per quanto la tentazione sia forte) appare tutto sommato riduttivo, ricorda Stephen Gundle.[27] Se infatti quella del docile e rassicurante oggetto del desiderio maschile pare calzare alla perfezione ad attici come Laura Antonelli in *Malizia* (Salvatore Samperi, 1973), protagonista di una vera e propria pietra miliare del genere erotico dei primi anni Settanta, non si può dire lo stesso del suo modo di gestire sia la propria immagine pubblica al di fuori dello schermo che la propria carriera. In anni in cui la privacy delle dive continua a essere oggetto di gossip e incarnazione di modelli comportamentali che si trasformano in veri e propri esempi di vita, le scelte a volte spregiudicate e soprattutto la capacità di autodeterminazione sul piano professionale mostrato dalle star del momento può assumere un significato non meno pregnante dell'immagine femminile che sono chiamate a rappresentare sullo schermo. Da questo punto di vista anche la vita privata, come le scelte professionali di Ornella Muti, una delle tre attrici-simbolo degli anni

Settanta prese in esame, mostrano un grado significativo di *agency* e di sfida alle convenzioni sociali. Per non parlare dell'interpretazione tutt'altro che leggera e disimpegnata dell'attrice ne *L'ultima donna* di Ferreri (1976), che proprio nella Muti avrebbe individuato l'incarnazione di una femminilità potente, destinata a sopravvivere alla simbolica "estinzione" del maschio.

Mentre nei film l'attrice romana risulta forse l'interprete più calzante del conflitto generazionale in atto e il simbolo di una sessualità conturbante e allo stesso tempo "innocente", a incarnare modelli di donna più *engagée*, potremmo dire, sarebbe stata Mariangela Melato. Non a caso, dopo l'interpretazione, nel 1971, di Lidia ne *La classe operaia va in paradiso* di Elio Petri, saranno soprattutto i ruoli di Fiore in *Mimì metallurgico ferito nell'onore* (1972) e di Salomè in *Film d'amore e d'anarchia* di Lina Wertmüller (1973) a consacrarne la fama a livello nazionale. In entrambi i casi Melato veste i panni di figure poco convenzionali sugli schermi: una sottoproletaria troskista e una prostituta anarchica. E in entrambi i film mostra un carattere spigoloso, energico, a volte persino saccente e logorroico, comunque spontaneo e determinato.

Dopo l'esempio di Anna Magnani si tratta forse del primo caso in cui una diva non viene assurta ai fasti dello star system nazionale per le proprie doti fisiche ma per la capacità di incarnare un modello alternativo di femminilità: contraddittoria e non priva di fragilità, ma pur sempre l'immagine di una donna alla ricerca di una propria autonomia, anche sul piano delle scelte politiche, in linea con l'impostazione cautamente femminista della Wertmüller.

Ancora una volta per trovare una declinazione meno banalizzante del riflesso nel cinema della fase conflittuale che gli anni Settanta rappresentano nella storia del costume e della mentalità nel nostro paese dobbiamo dunque rivolgerci al cinema d'autore o comunque politicamente impegnato – non sempre d'altra parte disdegnato dal pubblico –, in anni in cui la distanza che lo separa dalla produzione prettamente commerciale appare talvolta davvero abissale. Emblematico da questo punto di vista il film *La cagna* di Marco Ferreri (1972), cui Anna Scattigno dedica un'attenzione particolare. A prima vista lo si potrebbe catalogare semplicemente come un film misogino. In realtà nel film di Ferreri c'è di più, e sembra quasi di poter leggere fra le righe della narrazione un riflesso della denuncia, da parte del neofemminismo radicale e di Carla Lonzi in particolare, dell'origine profonda della crisi del rapporto di coppia nell'interiorizzazione stessa dei tradizionali ruoli di genere.

In linea di massima, più che una messa in scena della "ribellione femminile" è del resto la crisi della famiglia e del rapporto di coppia in sé a rappresentare nei film del post-Sessantotto il filo conduttore di quello che potremmo definire il cinema della contestazione. Inaugurato, con largo anticipo, da *I pugni in tasca* di Bellocchio (1965) e da *Prima della rivoluzione* di Bertolucci (1964), il filone "impegnato" di quegli anni sembra così affondare crudelmente la lama all'interno delle ferite aperte di un'istituzione familiare che per la prima volta nella storia del cinema mostra il suo lato oscuro. Crisi del rapporto a due dunque e crisi esistenziale: è questo il leitmotiv delle trame del cinema d'autore dei primi anni Settanta, che trova ne *Il conformista* di Bertolucci (vincitore del Festival di Berlino del 1970 e del David di Donatello nel 1971) una rappresentazione forse ancor più cruda, senz'altro più crudele, di quella offerta in chiave più "psicanalitica" da Antonioni.

Una crisi epocale dunque, legata al procedere di una "modernizzazione" senza "modernità", di cui gli uomini sembrano i primi a fare le spese, quantomeno nella rappresentazione che ne dà Ferreri. Vera e propria icona di una profonda crisi della mascolinità, il cinema del regista milanese, analizzato qui in profondità, finisce col prospettarsi come la paradossale messa in scena di un contesto in cui le donne sembrano viaggiare su un altro pianeta. Ed è Fellini, nella sua *Città delle donne*, a riproporre la sensazione di stupore, di profondo spaesamento, di fronte a un femminile enigmatico, oscuro, che per la prima volta sembra sfidare la "prevedibilità".

Del resto, mentre a fine anni Settanta lo Snaporaz di Fellini dormiva sognando i suoi fantasmi, le donne, quelle vere, avevano fatto irruzione nel cinema. Al di là dei nomi più noti di Lina Wertmüller e Liliana Cavani, che segnano l'accesso alla regia (in realtà già negli anni Sessanta) in grande stile delle donne, anche i collettivi femministi avrebbero infatti deciso di impadronirsi dei media per ampliare i confini della ricezione di un messaggio profondamente eversivo. Già all'inizio del decennio un vero e proprio grido di protesta appare così quello lanciato da *L'aggettivo donna* (1971) e dal Manifesto che accompagnava il film.

> I mezzi di comunicazione audiovisivi, per la loro larga diffusione, sono il più potente strumento usato dal potere allo scopo di influenzare il comportamento, i desideri, le scelte, il modo di pensare degli individui secondo canoni stabiliti dalle società in cui regnano le condizioni moderne di produzione e il fallocratismo, per la loro conservazione. La gamma di stereotipi femminili proposti è sempre stata funzionale alle esigenze economiche e sociali di ogni particolare momento storico. Questo diventa ancora più evidente nella nostra epoca in cui i massmedia ci rappresentano in una unidimensionalità e parcellizzazione aberranti.[28]

Parole senza dubbio incisive, veritiere nella sostanza, forse troppo provocatorie però per lasciare un segno duraturo, sia nella mentalità collettiva che nella storia del cinema.

* * *

Un ringraziamento particolare va al personale della Mediateca toscana e soprattutto a Cristina Dall'Orso, che con la sua competenza e disponibilità ha reso possibile – e anche piacevole – la visione dei filmati e la consultazione del materiale d'archivio. Grazie anche a Piero Matteini per il materiale fotografico messo a nostra disposizione, ad Alfonso Venturini per i suoi preziosi consigli e a Franco Nudi dell'Archivio centrale dello Stato per aver facilitato la ricerca nei documenti ministeriali.

1. P. Sorlin, *Ombre passeggere. Cinema e storia*, Venezia, Marsilio, 2013; G.P. Brunetta, *Il ruggito del Leone. Hollywood alla conquista dell'impero dei sogni nell'Italia di Mussolini*, Venezia, Marsilio, 2013; A. Tovaglieri, *La dirompente illusione. Il cinema italiano e il Sessantotto. 1965-1980*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014; cfr. inoltre «Rivista di politica», 5 (1), 2014, *Schermi politici. Storia, identità e ideologia nel cinema italiano*, a cura di C. Uva; a cura dello stesso Uva e di P. Mattera si veda la rivista interdisciplinare «Cinema e storia», dal 2012.

2. Si pensi ad esempio a L. Caldwell, *What Do Mothers Want? Takes on Motherhood in* Bellissima*,* Il Grido *and* Mamma Roma, in *Women in Italy 1945-1960. An Interdisciplinary Study*, ed. by P. Morris,

London-New York, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 211-225; a D. Fischer su *Filumena Marturano*, in Ead., *Il teatro di Eduardo De Filippo. La crisi della famiglia patriarcale*, London, Legenda-Modern Humanities Association and Maney Publishing, 2007, pp. 68-92; a P. Detassis su *I sogni nel cassetto*, in Ead., *Corpi recuperati per il proprio sguardo. Cinema e immaginario negli anni Cinquanta*, in «Memoria», 6 (1982), pp. 24-31; o a L. Micciché su *Io la conoscevo bene*, nel volume omonimo a cura di Id. (Milano, Lindau, 1999).

3. *Kinomata. La donna nel cinema*, a cura di A. Miscuglio e R. Daopoulo, Bari, Dedalo, 1980; *L'immagine riflessa. La produzione delle donne fra cinema e televisione*, a cura di E. Bonifacio, P. Mandolfo e A. Miscuglio, Catania, Litostampa Idonea, 1982; G. Bruno e M. Nadotti, *Off Screen. Women and Film in Italy*, London, Routledge, 1988.

4. Tra gli altri, sui film "collegiali" degli anni Trenta: D. Forgacs, *Sex in the Cinema: Regulation and Transgression in Italian Films, 1930-1945*, in *Re-Viewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943*, ed. by J. Reich and P. Garofalo, Bloomington, Indiana University Press, 2006, pp. 141-171. Sui film destinati alle giovani generazioni degli anni Cinquanta, E. Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni Cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Firenze, Giunti, 2004; sempre sugli anni Cinquanta si incentra anche la ricerca di G. Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita*, in *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, a cura di G.P. Brunetta, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996, pp. 357-386.

5. V. Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, Laterza, 2014. Sul tema cfr. inoltre L. Cardone e M. Fanchi, *Che genere di schermo? Incroci fra storia del cinema e gender studies in Italia*, in «The Italianist», 31(2), 2011, pp. 293-303.

6. «Comunicazioni sociali», 2 (2007), *Genere e generi. Figure femminili nell'immaginario cinematografico italiano*, a cura di L. Cardone e M. Fanchi; A. Trivelli, *Sulle tracce di Maya Deren. Il cinema come progetto e come avventura*, Torino, Lindau, 2003; E. Dagrada, *Le varianti trasparenti: i film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, Milano, Led, 2008; M. Comand, *Commedia all'italiana*, Milano, Il Castoro, 2010; L. Cardone, *Melodramma*, Milano, Il Castoro, 2012; M. Fullwood, *Cinema, Gender and Everyday Space. Comedy, Italian Style*, New York-London, Palgrave Macmillan, 2015.

7. G. Bruno, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, Milano, La Tartaruga, 1995; C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'Epos, 2006; *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, a cura di F. Gallo e R. Perna, Milano, Postmedia Books, 2015; *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, a cura di L. Cardone e S. Filippelli, Pisa, ETS, 2015.

8. G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2006; M. Cottino-Jones, *Women, Desire and Power in Italian Cinema*, New York-London, Palgrave Macmillan, 2010.

9. *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*, ed. by M. Cantini, New York-London, Palgrave Macmillan, 2013; B. Luciano and S. Scarparo, *Reframing Italy: New Trends in Contemporary Italian Women Film-Making*, West Lafayette, Purdue University Press, 2013.

10. *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, a cura di M. Dall'Asta, Bologna, Cineteca di Bologna, 2008.

11. *Women in Italian Cinema/La donna nel cinema italiano*, a cura di T.C. Riviello, Roma, Croce, 1999; *Dizionario del cinema italiano: le attrici*, a cura di R. Poppi, Roma, Gremese, 2003; M. Morandini e M. Morandini jr., *I Morandini delle donne. 60 anni di cinema italiano*, Roma, Iacobelli Editore, 2010.

12. «Quaderni del CSCI», 11 (2015), *Storie in divenire. Le donne nel cinema italiano*, a cura di L. Cardone, C. Jandelli e C. Tognolotti.

13. J.W. Scott, *Genere, politica, storia*, Roma, Viella, 2013, pp. 52-53.

14. Tra le rare eccezioni, *Terra madre* (1931) di Alessandro Blasetti.

15. G. De Luna, *L'occhio e l'orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, pp. 25-26; Id., *La passione e la ragione. Fonti e metodi dello storico contemporaneo*, Firenze, La Nuova Italia, 2001, pp. 220-211.

16. V. De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, Venezia, Marsilio, 1993. Sul tema cfr. anche C. Dau Novelli, *Famiglia e modernizzazione in Italia fra le due guerre*, Roma, Studium, 1993; H. Dittrich-Johansen, *Le militi dell'idea. Storia delle organizzazioni femminili del partito nazionale fascista*, Firenze, Olschki, 2002.

17. A. Bravo, *Simboli del materno*, in *Donne e uomini nelle guerre mondiali*, a cura di Ead., Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 121; Ead., *Guerre e mutamenti delle strutture di genere*, in «Italia contemporanea», 195 (1994), pp. 367-374.

18. L. Pellizzari e C. Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, Milano, Garzanti, 1995, p. 96.

19. J. Winter, *La famiglia in Europa e le due guerre mondiali*, in *Storia della famiglia in Europa*. *Il Novecento*, a cura di M. Barbagli e D.I. Kertzer, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 253.

20. M. Rosen, *La donna e il cinema*, Milano, Dall'Oglio, 1979.

21. *Ossessione*, proiettato nella primavera del 1943, sarebbe poi stato sequestrato l'anno successivo, dopo essere arrivato nelle sale di Milano.

22. S. Gundle, *Feminine Beauty, National Identity, and Political Conflict in Postwar Italy, 1945-1954*, in «Contemporary European History», 8(3), 1999, pp. 359-378.

23. *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*, ed. by M. Randolph Higonnet, New Haven-London, Yale University Press, 1987; J. Bethke Elshtain, *Donne e guerra*, Bologna, il Mulino, 1991; C. Koonz, *Donne del Terzo Reich*, Firenze, Giunti, 1996, pp. 16-21.

24. M. Haskell, *From Reverence to Rape*: *the Treatment of Women in the Movies*, Harmondsworth, Penguin, 1974.

25. L. Chevalier, *Classi lavoratrici e classi pericolose. Parigi nella rivoluzione industriale*, Roma-Bari, Laterza, 1976.

26. G. Aristarco, *Le donne italiane, l'amore ed il cinema*, in «La Stampa», 23 febbraio 1962.

27. S. Rigoletto, *Masculinity and Italian Cinema: Sexual Politics, Social Conflict, and Male Crisis in the 1970s*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014.

28. Collettivo Femminista Cinema, Roma, 1973, disponibile su www.nelvento.net/archivio/68/femm/aggettivo.htm. Il Manifesto è pubblicato in *Donnità. Cronache del Movimento femminista romano*, a cura del Centro di documentazione del Movimento femminista romano, Roma, 1976, p. 11.

Maria Casalini

Tra Hollywood e Cinecittà: modelli di genere nell'Italia fascista

Negli anni Trenta gli italiani vanno pazzi per il cinema. Prime, seconde e terze visioni: ce n'è per tutti gli occhi e per tutte le tasche. Immancabilmente, nelle memorie che mi è capitato di leggere, ho trovato qualche riga dedicata, se non al ricordo di un film, al piacere di un appuntamento al cinema: per molti una vera e propria "uscita di sicurezza" dall'atmosfera a volte oppressiva, nel migliore dei casi "afosa" del fascismo.[29]

Già da tempo del resto le pellicole del muto avevano ammaliato il pubblico. Se l'allegria restava appannaggio delle comiche di Chaplin, di Buster Keaton, o del duetto Laurel-Hardy, a conquistare gli spettatori erano state soprattutto loro, le Grandi Dive: Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli, il cui fascino ombroso era risultato irresistibile.[30] Gli italiani, pur avendo coltivato come pochi l'arte di ridere di se stessi, ci ricorda Morreale, hanno sempre amato piangere![31] Le italiane forse ancora di più, anche perché alle lacrime potevano cedere senza ritegno.

Ma con l'avvento del sonoro, appunto negli anni Trenta – inaugurato da *La canzone dell'amore* di Gennaro Righelli – le cose cambiano, non solo perché il cinema italiano riemerge faticosamente dalla crisi in cui era caduto negli anni Venti, in buona parte proprio a causa dei contratti stratosferici imposti dalle prime donne dello schermo alle case di produzione, ma anche perché, inserendosi in quello che potremmo definire un "libero mercato cinematografico", l'Italia appare ormai una *second comer*.

A fare la parte del leone è Hollywood. Non a caso proprio al ruggito che accompagna la sigla della Metro Goldwin Mayer fa riferimento il recente volume di Brunetta dedicato al cinema del ventennio.[32] E sfogliando alcune delle tante riviste di settore che si pubblicavano al tempo non c'è dubbio che le fantasie dell'"italianissimo" pubblico nazionale volino immancabilmente oltreoceano. Solo a partire dal settembre 1938, quando nelle sale milanesi continuava a imperversare *Susanna*, l'esilarante commedia di Hawks interpretata da una straordinaria Katharine Hepburn nei panni di un'imprevedibile e spumeggiante ereditiera pasticciona,[33] il regio decreto del 4 settembre 1938, che attribuiva all'Ente nazionale per le industrie cinematografiche il monopolio sull'«acquisto, distribuzione e importazione dei *filmi* cinematografici», avrebbe messo un freno all'importazione delle pellicole americane. E anche allora i pochi film distribuiti dalle case di produzione minori – RKO, Artisti Associati, Universal – avrebbero continuato a essere salutati dal pubblico italiano come un evento. Sarà il caso, fra gli altri, di *Amore sublime* con Barbara Stanwyck, *Una magnifica*

avventura con Fred Astaire, *Vacanze d'amore* (Alfred Santell, 1937, distribuito nel 1938) con Ginger Rogers, *Ritorna l'amore* (John Cromwell, 1938) con Carole Lombard e James Stewart, e *La dama e il cow boy* (H.G. Potter, 1938) con Gary Cooper.[34] Né i rotocalchi cinematografici si sarebbero facilmente adattati a privarsi dello straordinario appeal che fino a quel momento aveva attribuito loro l'esibizione di un filo diretto di comunicazione tra il pubblico italiano e le star dell'Olimpo di celluloide, alle quali lettori avidi di ritratti non si stancavano di inviare lettere. Così, ancora alla fine del 1938 «Cinema illustrazione», ad esempio, non avrebbe rinunciato a fornire informazioni dettagliate sulla cronaca hollywoodiana,[35] e persino nel 1939 si sarebbero viste in copertina immagini di divi americani: Hedy Lamarr,[36] Deanna Durbin,[37] Lily Palmer,[38] Joan Bennett,[39] Loretta Young.[40] Mentre si continua così ad occhieggiare il guardaroba delle star,[41] si annuncia l'edizione di un numero speciale dedicato a Ginger Rogers e Fred Astaire.[42] Per non parlare delle decine di *Cineracconti*, di *Novelle* e *Arcinovelle*, siglate o meno da firme americane, immancabilmente ambientate nelle metropoli di oltreoceano, che la stampa popolare cinematografica continua a sfornare settimanalmente.[43]

Scorrendo insomma la programmazione delle sale cinematografiche e sfogliando le tante riviste di settore, fino alla fine degli anni Trenta si stenta davvero a credere di trovarsi nell'Italia fascista. L'immagine di un paese da tempo avviato sulla strada dell'autarchia che, nonostante la cospicua mole di investimenti pubblici,[44] continua a dipendere in larga parte dalle forniture da oltreoceano in un ambito tanto importante per la formazione della mentalità collettiva non può non lasciare perplessi. Tanto più tenendo conto del fatto che Mussolini stesso aveva definito il cinema «l'arma più forte del regime». Come spiegarsi dunque che i continui inviti alla morigeratezza, oltre alle ossessive celebrazioni dei fasti italici sui grandi schermi cui gli italiani erano tanto affezionati, venissero sommersi dall'onda lunga della società dei consumi *made in USA*?[45] Come giustificare la contaminazione di stili di vita che sulla scia del glamour della società del benessere finivano col chiamare direttamente in causa una costruzione delle identità di genere tutt'altro che conforme al modello patriarcale accuratamente confezionato dalla propaganda di partito? Ed era lo stesso messaggio, viene da chiedersi, che veniva trasmesso alle italiane di tutte le classi sociali, o si trattava solo di un linguaggio destinato alle masse popolari, mentre ai ceti medi e alle borghesie urbane – come sembra di intuire – si preferiva riservare una tacita complicità basata sull'ottimismo, la spensieratezza e l'intraprendenza di cui le "emancipate" donne americane rappresentavano le più affascinanti testimonial?

È difficile credere, in realtà, che una contraddizione tanto eclatante non fosse calcolata da parte di un così occhiuto regime dittatoriale.[46] Impossibile immaginare che fosse sfuggita al Duce, entusiasta divoratore di pellicole americane nella sala di proiezione di villa Torlonia.[47]

1. *Trasgressioni a lieto fine*

Il cinema, si sa, interagisce in maniera complessa con la sfera dell'immaginario, dando luogo a quel processo di "negoziazione" tra spettatore e film capace di innescare,

di volta in volta, percorsi di autoriconoscimento del tutto soggettivi.[48] E in tal senso è certo che la partecipazione emotiva allo spettacolo del cinema si gioca molto sull'empatia e l'immedesimazione con i personaggi, il più delle volte stereotipati, incarnati dai divi[49]. «L'attore rappresenta quasi sempre il nucleo primo dell'industria cinematografica. Spesso, anzi, i produttori girano dei film soltanto per sfruttare la popolarità di un attore determinato», si legge ad esempio su «Cinema illustrazione» del 1938.[50] Pochi spettatori del tempo, non a caso, ricordano i titoli dei film che hanno visto, ma nessuno può dimenticare Marlene Dietrich o Greta Garbo.

Quello hollywoodiano degli anni Trenta è del resto un divismo fortemente improntato al femminile. È così che le fantasie delle italiane sino alla fine del decennio non potevano che essere popolate da immagini di Carole Lombard, di Joan Arthur, di Barbara Stanwyck e di Claudette Colbert, Jean Harlow, Bette Davis e Joan Crawford. Le copertine delle tante riviste di cinema di larga diffusione straboccavano letteralmente dei loro primi piani. Sui segreti del loro look ancora a fine anni Trenta si disserta con dovizia di particolari, mentre i prodotti di bellezza avrebbero continuato anche in tempo di guerra ad essere firmati Palmolive e Elisabeth Arden.[51]

> Oggi i modelli delle grandi dive creano, nella vita, imitazioni quotidiane, dai sorrisi e le occhiate e i gesti e l'incedere, ai modi della passione. E se una di quelle piccole donne, che ogni sera esaltano, in tutto il mondo, le umane immaginazioni, pensasse per un attimo la responsabilità che porta di fronte al costume sociale, rimarrebbe forse improvvisamente ferma e atterrita,

avrebbe affermato Francesco Flora, rispondendo a un'inchiesta sul *Cinema come arte moralizzatrice* del 1933.[52] Mario Soldati non la pensava allo stesso modo. A suo avviso le italiane non erano tanto ingenue come le ragazze americane: anche a loro i film hollywoodiani piacevano, ma non per questo «perdevano la testa». Da noi – sosteneva – per le giovani c'è «il pettegolezzo […] la nonna ottantenne […] ci sono i bambini del fratello […] bisogna prendere in collo il più piccolo». La dattilografa romana, come quella padovana, non ha come la sua coetanea d'oltreoceano elettrodomestici e cibi in scatola a disposizione, «stende i panni al sole e tira avanti» senza perdersi dietro false illusioni.[53] E può anche darsi che non avesse tutti i torti. Certo è che la forte carica di antiamericanismo che sprizza dalle righe, a dispetto del titolo del volumetto, fa delle sue memorie una testimonianza a dir poco di parte, tutta tesa a mostrare l'indiscussa superiorità della civiltà europea rispetto al modo di vita statunitense, laddove «anche l'ultimo mendicante italiano – a suo dire – è più uomo» di qualsiasi americano «rasato e profumato».[54]

Le impressioni del tutto opposte di Consiglio e Debenedetti, che d'accordo con Flora avevano ribadito come le donne italiane paressero loro «riplasmarsi» sulla falsariga del modello della donna americana,[55] sembrano trovare conferma, d'altra parte, in una recente ricerca di Jackie Stacey. Dal sondaggio d'opinione retrospettivo rivolto dall'antropologa al pubblico inglese, invitandolo a rispondere a un questionario pubblicato da riviste femminili ad ampia tiratura, sembra infatti desumibile un'influenza di Hollywood non priva di ricadute sulla costruzione dell'immaginario e sulla stessa percezione di sé delle spettatrici.[56] E anche per quanto riguarda le italiane, una riprova indiretta della pervasività del mito dello stile di vita hollywoodiano traspare, oltre che dalle rubriche di posta dei rotocalchi, dalle risposte delle mille

studentesse romane delle scuole professionali e magistrali a un'inchiesta del '37. Laddove solo il 10% affermava di sentirsi portata per i lavori di casa, mentre il 27 % li detestava; e se erano davvero poche quelle che avrebbero desiderato avere diversi figli, in molte esprimevano il desiderio di trovare un lavoro per essere autosufficienti anteponendo, nella propria scala di valori, la fiducia in se stesse rispetto alla docilità. In poche parole, preferivano «comandare» che «obbedire»: insomma sembravano proprio aver introiettato il "modello americano". Per tutte il passatempo prediletto *ça va sans dire* era il cinema.[57]

A innescare possibili processi di immedesimazione nei personaggi dello schermo, del resto, contribuiva la vasta gamma di tipologie di donna proposta dagli studios. E ognuna prospettava una diversa declinazione di un fascino femminile comunque irresistibile. La più trasgressiva di tutte era senz'altro Marlene. Dopo il debutto in Germania con *L'angelo azzurro*, giunta a Hollywood grazie al restyling di Von Sternberg che ne aveva costruito il personaggio fin nei minimi dettagli, avrebbe impersonato una specie particolare di donna fatale. Spregiudicata showgirl, avventuriera senza scrupoli, irresistibile soubrette androgina, Marlene sfida tutti i pregiudizi e ogni sua iniziativa è immancabilmente coronata dal successo, finché non si arriva all'epilogo del film, quando a sparigliare le carte interviene l'irresistibile richiamo dell'amore o della famiglia, a seconda dei casi.[58] In *Marocco* (1930) ad esempio – che le sarebbe valso una candidatura all'Oscar nel 1931 – compare sulla scena come un'"attricetta di cabaret", tanto spiantata e senza meta quanto altera e disincantata, destinata non solo a trasformarsi in men che non si dica nella regina delle serate del bel mondo coloniale, ma anche a strappare una proposta di matrimonio ad un miliardario francese. Nei locali di Mogador si compiace della provocatoria esibizione di abiti maschili e trasgredisce qualsiasi formalismo moralistico, spingendosi fino ad azzardare il primo bacio lesbico degli schermi, per poi, alla fine del film, abbandonare la dimora del suo generoso pigmalione per seguire scalza, nel deserto, il bel legionario che le ha rubato il cuore. In *Disonorata* (1931) la storia si ripete: la spia inafferrabile e senza scrupoli sacrifica la vita per salvare quella dell'uomo che ama. Come in *Venere bionda* (1932) del resto, che vede una Marlene simbolo dell'onnipotenza del femminile e della sfida alle convenzioni per tutta la durata del film riprendere alla fine le vesti di un'improbabile quanto modesta madre e moglie in abito da sera.[59]

Se ancor prima dell'entrata in vigore del codice Hays, insomma, la trasgressione hollywoodiana non può sottrarsi all'immancabile esito moralizzatore, il finale "convenzionale" – riproposto obbligatoriamente anche dai film italiani del periodo – non risulta che un tentativo malriuscito di cambiare di segno al messaggio fortemente eversivo, dal punto di vista del genere, di tutti i film di Marlene: prima degli ultimi cinque minuti di pellicola, in cui tutto cambia. La sfrontatezza, l'ironia, la determinazione, la trasgressione, il cinismo, si dissolvono immancabilmente di fronte all'amore per l'uomo o per il figlio. Ciò che resta nella memoria dello spettatore d'altra parte non sono certo quegli ultimi minuti "riparatori".

Un modello alternativo di donna, pur sempre trasgressiva ed eroica allo stesso tempo, è offerto da una controversa Bette Davis in *Marked Woman* di Lloyd Bacon (1937) – *Le cinque schiave* nell'edizione italiana –, incentrato sulla storia di una *entraîneuse* che, a dispetto delle intimidazioni subite, con la propria coraggiosa

testimonianza in tribunale decreta la condanna di un famigerato gangster.[60] Un ruolo e un'interpretazione evidentemente molto apprezzati nell'Italia di quegli anni, tanto da assicurare alla diva americana, già premio Oscar per *Paura d'amare* del 1935, l'attribuzione della coppa Volpi per la miglior interpretazione femminile al Festival di Venezia del 1937.[61] Tre anni prima, del resto, lo stesso singolare riconoscimento era stato tributato a un'altra attrice hollywoodiana: Katherine Hepburn per la parte di Jo, la più intellettuale e anticonformista delle sorelle March di *Piccole donne* (1933). E non c'è che dire, la spiritosa, sofisticata interprete delle commedie di Cukor è davvero perfetta nei panni dell'istitutrice/aspirante scrittrice: «sguaiata» e «selvatica» – così si autodefinisce – ma non meno dotata di una contagiosa gioia di vivere e di un'intraprendenza ineguagliata da alcun partner maschile del film. Del resto il vero «maschiaccio» è lei, quando tira di scherma impugnando gli alari del camino con il giovane rampollo Lawrence e si arrampica sui muri. Avvezza a cadere immancabilmente a gambe all'aria, solo Jo poteva presentarsi al ballo dei ricchi vicini di casa col vestito da sera rattoppato![62]

In altre parole, di quelli che siamo soliti immaginare come gli attributi tipici del femminile durante il ventennio – domesticità e arrendevolezza –, la Hepburn incarna l'esatto opposto. Eppure inaspettatamente proprio a lei sarebbero stati riservati elogi eccezionali da parte della critica italiana. «L'attrice più interessante, quella che maggiormente si preoccupa di impersonare l'eroina che rappresenta», dotata di «un temperamento di prim'ordine […] e di un carattere essenzialmente ribelle»: così viene definita sulle pagine di «Cine illustrato», che la dichiara «la più grande attrice dopo Greta Garbo».[63] Anche lei, come Marlene, il cui arrivo in Italia monopolizza la Mostra del cinema di Venezia del '37, ama giocare la carta dell'androginia: spesso in pantaloni, ne *Il diavolo è femmina* (1935) interpreta addirittura un personaggio maschile, dopo il simbolico taglio delle lunghissime trecce nella prima scena del film.

Tutt'altra cosa rispetto al modello strabordante di femminilità di Jean Harlow, meno celebrata dalla critica italiana ma probabilmente più ammirata dalle spettatrici. Senza dubbio più imitata, come sembra suggerire la moda, contagiosa anche in Italia, dei capelli biondo platino, destinata ad essere riesumata in seguito dalla stessa Marilyn.[64] A differenza della Hepburn, Harlow interpreta personaggi comuni, a volte addirittura volgari, come in *Pranzo alle otto* (1933), dove recita la parte della moglie, frivola e opportunista, dello spregiudicato *nouveau riche* che sta tentando la scalata all'impero dei Jordan. Persino nei panni della ricca ereditiera de *La donna di platino* (1931), sempre diretta da Frank Capra, avrebbe esibito uno stile piuttosto ruvido. Insomma non ambisce certo ad apparire raffinata, e nemmeno eroica. Nella parte dell'avventuriera Valentine Jefferson, ne *Lo schiaffo* di Fleming (1932), si arma tuttavia della sagacia e dell'arguzia che le permettono di competere e poi di vincere la gara ingaggiata con la rivale, borghese e moralista, per la conquista del cuore dell'irresistibile Clark Gable. A modo suo, anche Jean Harlow finisce così per proporre sugli schermi l'immagine di una donna "di carattere", condivisa con più stile ed altrettanto senso dello humor da Myrna Loy, senza dubbio una delle interpreti più richieste di quegli anni, protagonista di decine di pellicole brillanti, e soprattutto indimenticabile nei panni di Nora Charles, l'ineffabile miliardaria compagna di avventure e di baldorie di William Powell nelle fortunatissima serie dei film dedicati al

personaggio de *L'uomo ombra* di Van Dyke (1934-1941). Sempre così «confidenziale, ironica», ma anche «dotata di testa», tanto da far innamorare perdutamente il giovane Italo Calvino.[65]

Tra le più esilaranti interpretazioni di uno degli stereotipi della *screwball commedy*, quello della "ragazza della strada" incrollabilmente ottimista, energica e dotata di un ottimismo quasi patologico, che grazie alla propria contagiosa voglia di vivere viene baciata della fortuna, resta comunque memorabile quella di Jean Arthur in *Che bella vita* di Leisen (1937). Benché avesse appena perso il lavoro e non avesse in tasca nemmeno un dollaro per la cena, appena si avvia per strada, all'inizio del film, le piove letteralmente in testa una pelliccia, volata dalla finestra durante il litigio di una coppia di miliardari, e da allora in poi il destino non le riserverà altro che un ininterrotto susseguirsi di colpi di fortuna, il cui epilogo non può che esser il matrimonio con l'aitante figlio del più ricco banchiere di New York. Ma sono molte le dive hollywoodiane che interpretano ruoli simili. Basti pensare della cabarettista spiantata Claudette Colbert, destinata ne *La signora di mezzanotte* (1939) ad incontrare ovviamente il grande amore, dopo essere stata accolta nella villa dell'ennesimo miliardario che intendeva servirsi di lei per distogliere la moglie dalla passioncella per un occasionale corteggiatore. Non è da meno la soubrette Barbara Stanwyck in *Colpo di fulmine* di Hawks (1941), coinvolta nel giro della mala, ma in fondo buona di cuore e premiata con il coronamento di un sogno d'amore con il tanto delizioso quanto ingenuo professor Potts: un giovane Gary Cooper, specializzato, al tempo, nelle parti dello sprovveduto. *È arrivata la felicità*, il film che era valso a Frank Capra il premio Oscar nel 1936, ne rappresenta l'esempio più emblematico.

Lo stesso schema, del resto, si ripete con tante varianti. Né fa eccezione la figura dell'instancabile operaia, unico sostegno economico dell'intera famiglia, protagonista de *La donna che voglio*, girato da Borzage nel 1937, che, dopo essersi separata da un marito truffatore per trasformarsi in una *mannequin* di grido, fa innamorare di sé il milionario Spencer Tracy. L'amore vero fra i due sarebbe arrivato, ma solo dopo, quando i disastri finanziari del munifico imprenditore avrebbe reso il rapporto più paritario.

Si tratta di un cliché della costruzione cinematografica dei rapporti di genere già ampiamente sperimentato in passato e destinato a riscuotere un successo garantito. Tanto più che la protagonista è lei, Joan Crawford: la regina delle *working girls* la definisce, non a caso, Veronica Pravadelli.[66] Lo stesso modello di donna le era già calzato a pennello cinque anni prima in *Grand Hotel* (1932), prototipo degli *all-star movies*, forniti di cast di stelle di prima grandezza. In questo caso Goulding si era assicurato la presenza di John e Lionel Barrymore, oltre a quella della stessa Greta Garbo nella parte di una instabile e malinconica diva tersicorea, perfetto alter ego della dattilografa Crawford, la cui spregiudicata intraprendenza si abbinava ad un patrimonio altrettanto raro di buoni sentimenti. Senza dubbio uno dei modelli prediletti dalle spettatrici, italiane e non, assai più di quello dell'algida e "irraggiungibile" *Divina*, con la quale peraltro condivideva, nella vita reale, un'origine a dir poco modesta e una lunga gavetta nel mondo del lavoro. E anche questo doveva rappresentare un elemento di attrazione, certo non ininfluente nell'attivazione di meccanismi di immedesimazione da parte delle ragazze in sala, che più o meno inconfessatamente, come le loro coetanee

del dopoguerra,[67] coltivavano il sogno di intraprendere quella strabiliante carriera che la vicenda della Crawford non solo testimoniava nella realtà, ma riproduceva anche sullo schermo. Ad osservarlo sarebbe stata la stessa Irene Brin, brillante antesignana di Camilla Cederna nei panni della sagace cronista mondana del tempo.

> Ci fu uno stile Crawford – annota la giornalista –, un Crawford club, milioni di *Crawford's Fans*, ci fu soprattutto una bocca Crawford, con il labbro superiore a salsicciotto di fegato, l'inferiore a fetta di cocomero, biasimata sulle prime, imitatissima in seguito. La sua storia stessa sembrava completare l'elegia del volto sdegnoso, dei vestiti a poco prezzo, e la ragazza-che-si-è-fatta-da-sé, riassumendo mille altre appariva drammatica e cara, le impiegate sciamavano dagli uffici, la sera, con la ferma certezza di somigliarle, di meritare, come lei, una villa con piscina in California.[68]

Joan Crawford, per di più, ancora una volta come Greta Garbo, non era una faccia nuova negli anni Trenta. Già nota ai tempi del cinema muto, aveva impersonato una delle tante incarnazioni dell'immagine della *flapper*: la ragazza spregiudicata e disinibita che mira al successo senza troppe inibizioni moralistiche, di cui Clara Bow in *Cosetta* (*Betty Lou*), del 1927, avrebbe rappresentato l'icona.[69] La sua stella, a differenza di quella della Crawford, sarebbe però tramontata con l'epoca del sonoro. Così com'era avvenuto nel caso di Pola Negri che, nei panni della femme fatale nel 1924, con *La zarina* di Lubitsch, aveva conquistato il pubblico, o di Mae Murray, che l'anno successivo avrebbe raggiunto le vette della fama internazionale nelle vesti de *La vedova allegra* di Von Stroheim.

L'eredità che avevano lasciato restava comunque quella di un protagonismo femminile strabordante, che l'epilogo generalmente "tradizionale" delle trame di fine anni Venti non sembra sufficiente ad appannare: quello di una sfrontata e coraggiosa Gloria Swanson, destinata, nella parte di Sadie Thompson in *Tristana e la maschera* (1928) a sconfiggere il falso perbenismo borghese. O di Norma Talmadge, che ne *La donna contesa* (1929), da prostituta qual è, come prezzo di una notte d'amore ottiene la vita di diecimila soldati, rappresentati alla fine del film letteralmente prostrati ai suoi piedi in segno di gratitudine.[70] Un'eredità che nel decennio successivo le dive del cinema classico avrebbero raccolto: a dispetto della crisi e della disoccupazione, sugli schermi le donne avrebbero continuato ad essere sinonimo di attivismo e di intraprendenza, e soprattutto, a differenza di quanto sarebbe avvenuto nel secondo dopoguerra, a lavorare. Riprova palese del successo del modello di donna americana resta il fatto che nella maggior parte dei casi le protagoniste dei film italiani avrebbero finito con l'imitarle. Più commesse, dattilografe, istitutrici, cantanti, che agenti segreti come la leggendaria *Mata Hari* o giornaliste di successo come Bette Davis in *Miss prima pagina* (1935) o Rosalind Russell ne *La signora del venerdì* (1940), ma comunque inequivocabili testimoni dell'assalto al terziario che proprio negli anni Trenta avrebbe visto le italiane giocare la parte delle protagoniste anche nella vita reale.

2. Star System *di regime*

Dopo la creazione della Direzione generale di cinematografia, nel 1934, sarebbe stata la nascita di Cinecittà, tre anni dopo, a dare inizio a una nuova stagione

dell'industria cinematografica fascista. E la fabbrica dei sogni di regime non sembra rivelarsi, in fin dei conti, così squallidamente improvvisata, provinciale e monocorde come la si è spesso descritta, sebbene il paragone con Hollywood non potesse che trovarla svantaggiata.[71] Impossibile, al tempo, concorrere su un piano di parità con l'ineguagliabile apparato produttivo delle *majors*. La sudditanza nei confronti dello stile hollywoodiano, come vera e propria scelta del regime, è del resto confermata da quello che potremmo definire il "progetto Freddi", perfettamente in sintonia con la linea modernizzatrice di Bottai.[72] Un modello che l'eminenza grigia della politica cinematografica del fascismo aveva assimilato direttamente a Hollywood, da dove era tornato entusiasta dello *studio system* americano; e non è forse una coincidenza il fatto che nel 1934, data dell'entrata in vigore del Codice Hays, Freddi lanci il suo piano programmatico improntato alla produzione di film di ispirazione profondamente morale, ma allo stesso tempo anche «spettacolare e suggestiva».[73]

A metà anni Trenta, proprio il cinema peraltro doveva apparire un terreno privilegiato per consolidare il prestigio del regime sul piano internazionale. La statalizzazione nel 1935 della Mostra di Venezia sembra testimoniarlo.[74] E l'aspirazione "universalistica" della cultura fascista, già testimoniata dall'acclamazione nel 1932 del film di Ekk, *Il cammino verso la vita*, ispirato all'esperienza collettivistica delle comunità pedagogiche di recupero dei bambini abbandonati di Makarenko, sarebbe stata nuovamente confermata di lì a poco. Nel 1937 infatti, mentre la coppa del ministero della Cultura popolare va a *Il signor Max* di Camerini, quello della giuria internazionale per il miglior complesso artistico viene assegnata a Renoir per *La grande illusione*: una pellicola di ispirazione indubbiamente pacifista, non a caso vietata in Germania e acclamata negli USA. Allo stesso tempo, a dar lustro ad una dittatura che ama esibire i buoni rapporti con Roosevelt contribuiscono in egual misura, se non di più, le comparse al Lido dei divi hollywoodiani: un elemento di propaganda di indiscutibile efficacia, in un'Italia in camicia nera ammaliata dal fascino dello star system.[75]

Non a caso sarà solo dopo aver eliminato la concorrenza americana che il cinema italiano sarebbe realmente decollato. Fra il 1938 e il 1939 si assisterà così a una vera e propria impennata della produzione nazionale. Se nel biennio '35-'36 i film prodotti erano stati 38 e nel '37-'38 44, nel '38-'39 ne escono ben 85.[76] Ed è da quel momento in poi che si consolida una forma di divismo nostrano capace di sopravanzare quello a stelle e strisce. L'impegno propagandistico si moltiplica. Le già numerosissime pubblicazioni periodiche intensificano l'edizione di *cineromanzi*, inventano concorsi a premi, propongono ai lettori collezioni di fotografie di attori italiani e confezionano persino fumetti;[77] mentre a fare da cassa di risonanza dell'industria cinematografica interviene quella discografica. Basti citare il caso dell'intramontabile ritornello di *Mille lire al mese*, la fortunata colonna sonora del film omonimo.

Non per questo il modello americano viene definitivamente messo da parte. Come a Hollywood, quello della commedia sarà infatti uno dei generi privilegiati del cinema fascista, mentre gli intenti celebrativi vengono delegati ai documentari LUCE e l'epopea squadrista immortalata da un numero davvero irrisorio di pellicole, destinate comunque ad uno scarso successo.[78] A trionfare è piuttosto la dimensione dell'evasione, perfettamente funzionale alle logiche "normalizzatrici" del regime, che

fin dalle prime avvisaglie di venti di guerra si propone di distrarre il pubblico, prospettando l'immagine di una società pacificata e agiata.[79] «Documenti straordinari di come era strutturato allora l'immaginario degli italiani, [testimoni] di sogni di consumi domestici più alti, di un incipiente benessere, del primo timido diffondersi di modelli di vita metropolitani», definisce i film di quegli anni Giovanni De Luna.[80] Film di propaganda, viene da chiedersi? In un certo senso sì, ma solo in maniera indiretta, in linea con il progetto di *fascistizzazione sottile* avviato da Freddi, basato più che sulla proposizione di messaggi esplicitamente politici, sulla valorizzazione di elementi tipici dell'ideologia fascista, ma allo stesso tempo percepiti dalle masse come prepolitici. La solidarietà, l'ordine, l'onestà, la coerenza, l'armonia fra le classi, ma anche il mito del progresso, l'aspirazione ad un innalzamento di status e ad uno stile di vita "mondano" dei ceti medi rappresentano, in altre parole, l'ineliminabile sostrato comunicativo che fa da sfondo alle commedie di regime.[81] Come a quelle americane, del resto.[82]

All'interno del contenitore generico del filone dei "telefoni bianchi" si ammassano così decine di film dei tardi anni Trenta, generalmente mai più visti dagli spettatori italiani dopo le implacabili stroncature del dopoguerra, fra i quali finiscono col confluire anche gli esperimenti di «neorealismo rosa» di Camerini. Probabilmente più noto al grande pubblico per *La bella mugnaia* del '55 con Sophia Loren, o per uno degli episodi della saga di Don Camillo, della schiera dei registi di commedie brillanti del tempo Camerini è stato senza dubbio il più rappresentativo.[83] Inconfondibile il suo stile, riassumibile nei termini di un felice adattamento all'italiana delle trame di Leisen o di Hawks. Così come insostituibile la protagonista delle sue commedie.

Ma Assia Noris non è certo l'unica fra le dive italiane in voga al momento. Luisa Ferida, Paola Barbara, Elsa Merlini, Clara Calamai, Doris Duranti, Maria Denis, Isa Miranda, Vivi Gioi, sono solo alcuni fra i nomi più ricorrenti sulle locandine di regime. E ad ognuna viene appiccicata un'etichetta, sulla base di una standardizzazione dei ruoli che rappresenta la regola inderogabile di Cinecittà. Le interviste rilasciate da molte di loro a Francesco Savio ne forniscono la riprova più eloquente. Doris Duranti avrebbe parlato di un vero e proprio «marchio»: nel suo caso quello dell'esotismo e della carica seduttiva;[84] allo stesso modo Clara Calamai sarebbe restata immancabilmente avvolta dai panni della femme fatale;[85] Maria Denis inchiodata al ruolo della ragazza semplice e sfortunata;[86] Elsa Merlini dell'anticonformista, vitale e spregiudicata, generalmente viziata e sempre salace; Isa Miranda della donna intensa, percorsa da profondi travagli interiori e capace di slanci eroici[87].

Tutte godevano di una buona stampa e di un discreto credito fra gli spettatori: il primo posto negli indici di gradimento delle attrici italiane, secondo l'inchiesta di «Cinema» del 1939,[88] spettava comunque proprio ad Assia Noris. Con la disarmante sincerità dei suoi «occhi d'aria» e quell'espressione sempre un po'confusa, aveva evidentemente conquistato il pubblico.[89] «Spuma di champagna» – è una definizione che le calza a pennello, quella di Adolfo Franci su «Cinema illustrazione» –, «ridente, briosa, piccante com'[era]» nei ruoli che Camerini aveva oculatamente confezionato per lei.[90] E non c'è dubbio che, nello star system nostrano, sia la più vicina allo stereotipo americano: russa di origine, biondissima, Assia ostentava un italiano incerto, che le attribuiva un fascino cosmopolita. Ma soprattutto rappresentava la personificazione dell'ottimistica incoscienza tipica di tante protagoniste delle più

brillanti e spensierate commedie hollywoodiane; ed è probabile che proprio per questo si fosse piazzata in testa alla classifica delle attrici più amate, alla vigilia della svolta nazionalista di fine decennio. Il risultato sarebbe probabilmente cambiato se il sondaggio fosse stato fatto solo pochi mesi dopo, quando la fabbrica dei sogni del Ventennio avrebbe puntato su un personaggio diverso.

In quel momento però Assia imperversava nelle sale con *Batticuore* (1939), l'ennesima riproduzione della storia di Cenerentola, incarnata in questo caso da una ladruncola, tanto svelta di mano quanto tenera di cuore. Aveva per di più molte pellicole di successo alle spalle, grazie alle quali il suo personaggio era diventato familiare agli italiani, a partire da *Quei due*, con i fratelli De Filippo, dove interpretava la parte dell'aspirante attricetta spiantata, che piomba improvvisamente nella vita dei due ex attori, ancora più spiantati di lei, a cui fa perdere la testa. E poi *Darò un milione* (1935), *Il signor Max* (1937), *I grandi magazzini* (1939), per citare solo alcuni dei suoi film più noti, nei quali si consolida il sodalizio con il giovane, sempre pasticcione, Vittorio de Sica, in un duetto nel quale, in un modo o nell'altro, è sempre lei a segnare il tempo: la testa fra le nuvole, ma i piedi ben saldi per terra.[91]

Anche grazie alle sue interpretazioni avrebbero così preso vita immagini del femminile generalmente tutt'altro che in linea con i modelli declamati dal regime, di cui spesso ci si ostina a ricercare una conferma in un cinema sul cui maschilismo sono in tanti a insistere.[92] In realtà la declinazione di genere della cinematografia fascista appare tutt'altro che monolitica. Soprattutto si rivela assolutamente incoerente con le parole d'ordine tipiche della politica demografica mussoliniana, intrisa di toni ruralistici. Fin dagli esordi, al contrario, quello che gli schermi propongono è un abbinamento inconfondibile dell'immagine della donna alla «modernizzazione».[93]

A differenza di quanto sarebbe avvenuto nel dopoguerra, quando mogli e mamme avrebbero conquistato la scena, soprattutto grazie alla felice conversione della maliarda Anna Magnani nella popolana "de core", generosa, umana e sempre pronta a "baccajà", di *Roma città aperta* (1945) (come de *L'onorevole Angelina* del 1947, o di *Bellissima* del 1951), le protagoniste dei film di regime non sono quasi mai sposate e, se hanno dei figli, spesso sono illegittimi.[94] Soprattutto non hanno una madre alle spalle, e nella stragrande maggioranza dei casi, come le loro colleghe d'oltreoceano, lavorano in città. Sono telefoniste, impiegate, segretarie, commesse, in linea peraltro con i risultati delle statistiche sull'occupazione.

Basti pensare a *Gli uomini che mascalzoni*, il primo grande successo di Camerini, uscito nel 1932 all'insegna della celebrazione delle Fiera di Milano e dell'imprinting modernizzatore del regime, nel quale Mariù, commessa in una lussuosa profumeria del centro e poi addetta ad uno stand della fiera, non solo viene rappresentata come un'impiegata cui si prospettano tutta una serie di occasioni mondane, ma le si attribuisce persino la capacità – grazie ad una buona parola con l'ingegnere che la corteggia – di trovare un lavoro a un De Sica ex autista disoccupato, di cui è innamorata. E se l'epilogo appare tradizionalista, con lui che le chiede di sposarla e afferma, a ridosso della parola fine, che non avrebbe più lavorato, detta da lui, che evidentemente non ha né arte né parte, la frase suona piuttosto come una battuta.

Si tratta del resto solo di uno dei tanti esempi possibili delle trame – più o meno standardizzate – delle *screwball comedy* all'italiana, laddove per la protagonista

femminile l'esibizione di un impiego rappresenta un requisito imprescindibile. A volte è addirittura la professione stessa a dare il titolo al film. Le più gettonate sono le segretarie: «private», per Alessandrini nel 1931, «per tutti» per Palermi nel 1933, ma vanno di moda anche le telefoniste, come nel film di Malasomma del 1932. In tutte si ripropone un sapiente dosaggio di onestà e di intraprendenza, che alberga all'interno di un fisico filiforme. A dispetto delle preoccupazioni da più parti espresse sulla stampa per la mascolinizzazione della donna americana che rischiava di contagiare il bel paese,[95] i corpi delle attrici – destinati di lì a poco ad assumere le sembianze della donna comune, nel primo neorealismo, per poi trasformarsi nella silhouette della maggiorata – sono magri e scattanti. Ne sapeva qualcosa Isa Miranda, cui proprio la somiglianza all'androgina Marlene avrebbe fruttato una scrittura a Hollywood.[96]

Se nessuno, o quasi, ha visto i film di quegli anni, tutti ricordano *Una giornata particolare* girato da Scola nel 1977, e qualcuno potrebbe essere indotto a pensare che quella, sciatta e procace, di Sophia Loren fosse l'immagine sugli schermi della donna fascista; in realtà non si potrebbe incorrere in un fraintendimento più palese. Lo stereotipo di regime non è certo quello della madre di famiglia relegata a casa a fare il bucato, quanto piuttosto quello della *self-made woman*. *Teresa venerdì*, in una delle prime esperienze di De Sica regista, nel 1941, ne rappresenta un esempio emblematico. Si presenta come "un'orfanella" attempata e si rivela un'esperta infermiera, destinata a diventare la valida collaboratrice del dottor Vignali, che sposerà dopo averlo tirato fuori dai guai.

Come a dire che il destino può sempre riservare piacevoli sorprese, soprattutto quando si è giovani e graziose. Basta saper mettere a frutto i giusti "talenti": intelligenza, rigore morale e intraprendenza. Tutta qui la chiave del successo di Lily, modesta centralinista di un grande albergo di Budapest, in *Centomila dollari* del 1941 – antesignano sotto molti aspetti di *Proposta indecente* di Lyne. Ed è interessante notare come, con una morale rovesciata rispetto al film del 1993, l'epilogo di quella che si era prospettata in partenza come una *love story* "prezzolata" sarebbe stato un matrimonio d'amore con il miliardario John Woods.

Proprio nei film di ambientazione "ungherese", non mancano del resto esempi di personalità femminili straordinariamente disinibite, come quelle della baronessa Marcus, in *L'ultimo ballo* di Mastrocinque (1941), nel quale Elsa Merlini si esibisce in una magistrale doppia interpretazione. Senza mai arrivare all'adulterio vero e proprio, Titta Marcus è una madre del tutto estranea alla vita sia del marito, saggio e tollerante ingegnere, che della figlia, brillante neolaureata in medicina. A differenza di Giuditta, completamente assorbita dagli studi e decisa a costruirsi una carriera universitaria, divide il suo tempo tra partite di tennis e serate di gala. Si compiace della corte del professor Boronkay, luminare della medicina appena sbarcato dall'America, per riscoprire alla fine i piaceri del rapporto coniugale, mentre a sposare il professore sarà Giuditta: un'autentica virago, perfetta incarnazione degli attributi che il professore stesso aveva definito a lezione come chiari sintomi della degenerazione della femminilità. «Moglie sì, ma su un piano paritario… rendo o non rendo l'idea, caro professore?» sono non a caso le sue ultime parole.

3. *Nasce una stella*

È con un'altra commedia dei telefoni bianchi che, nel 1938, Alida Valli, a soli 17 anni, avrebbe iniziato ad essere conosciuta dal grande pubblico.[97] *Mille lire al mese*, che vede il suo debutto da protagonista, sarebbe stata del resto solo la prima di una serie di interpretazioni brillanti in commedie di successo. Intraprendente fidanzata di un ingegnere elettronico, giovane moglie di un medico, che fa ingelosire con una "doppia vita" di studentessa, ironica e ostinata allieva di un collegio femminile, Alida interpreta comunque personaggi di polso. Non a caso è sempre sua l'ultima parola nei dialoghi con i partner maschili. Senza troppo riguardo per le convenzioni.

«Dominava brillantemente la situazione sempre», nella vita come sullo schermo – avrebbe affermato Alberto Lattuada.[98] «Non poteva» incarnare il ruolo della vittima: «era una vincitrice [...] una donna che sa quello che vuole»: qualsiasi ruolo interpretasse – persino quello della "sedotta e abbandonata" – «Alida finiva col trasformarlo», ribadisce Antonio Centa.[99] Ed è senza dubbio a *T'amerò sempre* (1943) che pensa, dove aveva recitato insieme a lei nel remake dell'omonimo film di dieci anni prima, quando Camerini aveva affidato la parte della protagonista Adriana ad Elsa de Giorgi. Guardando in realtà la pellicola del 1933 si può anche concordare con Marcia Landy, che sottolinea l'assunto tradizionale della trama e il tono melenso della narrazione della storia, densa di amarezze, di una ragazza madre. Ingannata da un rampollo dell'alta società (Centa per l'appunto), figlia illegittima a sua volta, cresciuta in orfanatrofio, dopo la morte della madre (prostituta), avrebbe trovato la felicità – osserva Landy – solo nel matrimonio con un bravo contabile e nella conquista di una rispettabilità piccolo-borghese. Il film del 1943, che vede Alida Valli nei panni di Adriana, racconta però una storia diversa, benché gli elementi della vicenda restino gli stessi. Quella di una giovane donna che sfida le avversità a testa alta, facendosi valere sul posto di lavoro, rispettata e ammirata da tutti, non solo dal giovane Gino Cervi che se ne innamora.[100] Dal punto di vista del regime un pretesto per offrire al pubblico uno squarcio del bel mondo milanese nel ricercato centro di bellezza di Monsieur Oscar, nel quale Adriana è impiegata, e allo stesso tempo un'occasione per mostrare la funzionalità dell'ONMI. Ma anche uno scenario per valorizzare il personaggio Valli, fin dal 1940 simbolo di "femminile virilità" da cartolina: «Donne d'Italia! Ascoltate la voce della patria e arruolatevi nei servizi ausiliari», suona non caso la didascalia sovrapposta alla sua immagine in divisa militare distribuita in migliaia di copie all'indomani dell'entrata in guerra.[101]

Era nata Altemburger von Markenstein Freuenberg, da una famiglia aristocratica di origine austrungarica, com'è facile intuire. Ma era destinata ad assumere il ruolo di un vero e proprio emblema della declinazione borghese dello stereotipo fascista di genere. A dimostrazione dell'impegno dell'industria cinematografica di regime nel creare uno *stardom* nazionale, su cui richiama l'attenzione Stephen Gundle,[102] la campagna pubblicitaria dedicata alla creazione del suo personaggio era stata imponente fin dall'inizio del 1939. E ancora una volta sarebbe stato Marco Ramperti a tratteggiarne uno dei ritratti più significativi.

> Alida Valli è oggi l'immagine che signoreggia lo schermo italiano [...] Quella «giovinezza» che noi esaltiamo nei cori nazionali, come somma e tipo dell'Italia nuova, è

> tutta nel suo volto libero e felice, esplicito e improvviso, intemerato e splendente. […] Inconscia ella traduce dei poteri naturali che affluiscono a lei dalle acque, dai campi, dalle vive energie, dai giubili schietti della patria. Non è un'attrice è una sintesi. Un'allegoria. […] Per la prima volta, dopo Isa Miranda un'immagine nostra reca allo schermo un segno assoluto d'originalità. Questa volta però l'immagine non è sofferente, ma serena.[103]

Non si può dargli torto: di Isa Miranda, sugli schermi come nella vita – se ci basiamo sull'immagine che quest'ultima aveva dato di sé in un'intervista rilasciata nel 1974 – Alida Valli rappresentava una vera e propria antitesi.[104] Tanto la seconda affermava di essere, ed appariva, volitiva e autonoma, talvolta fino a rasentare la spavalderia, quanto la prima si presentava insicura, dipendente dalla volontà altrui e spesso vittima delle proprie doti seduttive, come ne *La signora di tutti* (1934) o in *Senza cielo* (1940). Così da finire con l'apparire "perdente" anche in *Zaza* (1939): il film nel quale, forse più di ogni altro, la Miranda era stata chiamata a impersonare una sorta di controfigura di Marlene Dietrich. «Io sono la creatura della paura»,[105] avrebbe confessato, non a caso, a Francesco Savio, quando Alida amava descriversi, al contrario, «vivace, ribelle e anche un po' sfacciata».[106] Ed è probabile che lo fosse veramente. Di certo era chiamata ad apparire tale nell'Italia di fine decennio, quando la macchina della propaganda puntava sulla costruzione di un personaggio a tutto tondo, che sullo schermo recitasse la parte di se stessa.

Su «Cine illustrato», il più popolare dei periodici di cinema del tempo, per sei settimane consecutive si sarebbe pubblicata a questo scopo una sorta di autobiografia a puntate della giovane attrice istriana che, nel momento in cui usciva nelle sale *Assenza ingiustificata* (1939) si descriveva tale e quale la protagonista del film: un «po' capricciosa», ostinata, insubordinata, caratterizzata da «una certa qual ostentata e prepotente sicurezza di [sé]».[107] La firma autografa, apposta non a caso in calce al racconto, appariva palesemente infantile, mentre ad essere valorizzato dalla stampa era soprattutto quell'aspetto "collegiale" che due anni dopo avrebbe di nuovo assunto, grazie a Mattoli, nel fortunato *Ore 9: lezione di chimica* (1941).[108] Un ruolo che le calzava davvero a pennello, a differenza di quello di *Manon Lescaut (*1940): lodato dalle critica, il film avrebbe infatti spiazzato il pubblico, come dimostrano le tante lettere di ammiratori delusi apparse su «Film».[109]

Nei panni della romantica eroina dell'abbé Prévost Alida insomma non è più se stessa, non convince: sembra tradire quell'immagine di ragazza esuberante e solare che aveva conquistato gli italiani. La stampa la definiva come l'incarnazione per eccellenza del modello dell'«ingenua», ma evidentemente l'aggettivo assumeva nel linguaggio del tempo sfumature diverse da quelle che siamo soliti attribuirgli. A spiegarcene il significato è Anton Giulio Majano, quando precisa come la declinazione cinematografica dell'ingenuità di fine anni Trenta non sia più imperniata, come nel decennio precedente, sulle caratteristiche della «fragilità, dell'inesperienza di vita, e della purezza dei sentimenti» di un'eroina «infantile e lacrimogena» alla Janet Gaynor, ma si prospetti piuttosto come «un'ingenuità da ragazza intelligente, che affronta la vita senza ignorarne, temerne o subirne le impurità, ed anzi lottando vittoriosamente ed altruisticamente contro di esse».[110] Si trattava, in altre parole, dello stereotipo incarnato a Hollywood da Deanna Durbin, in quegli anni all'apice di una folgorante carriera negli States, alla quale l'attribuzione del premio Oscar riservato ai giovani talenti avrebbe

attributo una straordinaria, seppur effimera, fama internazionale.[111]

Valorizzare il personaggio Durbin significava così fare una pubblicità indiretta ad Alida Valli, che della ragazza in gamba americana, rappresentata sugli schermi, costituiva la versione nazionale. Perciò ancora nel 1939 lo stesso «Cine illustrato» avrebbe proposto per ben due volte il ritratto della Durbin in copertina[112] e pubblicizzato la vendita delle sue foto affiancate a quelle della Valli, nella nuova serie che sarebbe uscita nella primavera del 1940, dopo aver pubblicato a puntate il *Breve romanzo d'amore di Deanna Durbin*: un racconto tutto teso a costruire quell'immagine dell'antidiva birichina, della "ragazza qualunque" che corrispondeva fedelmente al medaglione confezionato per la giovane Alida.[113]

A differenziarla dalla figura della diva hollywoodiana, sempre la stessa nelle trame stereotipate dei film che interpreta, è semmai un perbenismo meno accentuato di quello ostentato dalla figlia ideale che padri e madri avrebbero voluto avere, come era solita definirsi Deanna, e senza dubbio un rapporto meno coinvolgente con la famiglia. Ma sarebbe stata soprattutto la versatilità di Alida a far sì che ben presto l'immagine delle due ragazze in gamba per antonomasia cessasse di sovrapporsi. Dopo il fiasco di Gallone, sarebbe stato infatti Mario Soldati a trasformarla in un'attrice drammatica, Alessandrini ad assurgerla a quello di un'eroina indimenticabile.

E a rimanere più impressi nella memoria – in particolare in quella femminile – sembrano essere proprio le sue interpretazioni strappalacrime. Quella di una Luisa sempre altera e dignitosa, persino nel momento del lutto per la morte di Ombretta, in *Piccolo modo antico* (1941) e soprattutto quella della giovane russa bianca che avrebbe impersonato in *Noi vivi-Addio Kira* (1942).[114] Per il personaggio Valli una vera e propria apoteosi.

Il film inizia con l'arrivo a Pietrogrado di tutta la famiglia Argunov, un tempo benestante, ridotta alla fame dalla rivoluzione e costretta a chiedere ospitalità agli zii, cui la militanza del cugino nelle file bolsceviche aveva assicurato un certo benessere. Ed è proprio il borioso Vassili a rivolgere per primo la parola a Kira, durante la cena:

Vassili: Quanti anni hai adesso?

Kira: Diciotto

V: L'età buona per segnarsi una strada: procurati un libretto di lavoro e pensa che l'unica carriera promettente per una donna è un impiego sovietico

K: Grazie del consiglio, ma è una carriera che non interessa a me

V: Bisogna essere pratici ai giorni nostri, Kira: i tasti della macchina da scrivere sono i primi gradini per salire in alto!

Cugina: Ma Kira, non ti interessa questa discussione?

K: Mi interessa, ma per me è superflua. Studierò. Voglio diventare ingegnere

V: Allora verrai all'Istituto tecnologico con me? Costruirai anche tu per lo stato rosso

K: Costruirò perché mi piace. È l'unica professione che mi consentirà di non dire menzogne: i numeri sono numeri e l'acciaio è l'acciaio

V: Ingegnere…ma ti pare una professione adatta per una donna?

Padre: Bambina mia, ma cosa vuoi fare nella Russia sovietica…

K: Questo dipenderà da me!

[…]

Leo: Sei stata l'amante di Taganov, sì o no?

K: Sì

Leo: Ma no, finiamola così senza scene

K: Non temere, non ne farò. Si lotta una sola volta nella vita come io ho lottato per te. Ho perduto, e ho perduto anche te

Leo: *E tu, che farai?*

K: *Anch'io partirò. Sola!*[115]

Queste le battute che segnano l'inizio e la fine del film. Nel frattempo si dipana una complessa storia amorosa a tre, tra la giovane, intrepida, russa bianca, il dissidente Leo Kovalesky di cui si innamora, e un funzionario del KGB di cui avrebbe accettato i favori per garantire le cure all'amante, dimesso infine dal sanatorio ristabilito in salute ma corrotto nell'animo. Così mentre il generoso Taganov, con il quale aveva finito per creare un rapporto che si sarebbe spinto al di là del mero interesse, è condannato per tradimento, Kira affronta l'inevitabile separazione da Leo senza una lacrima, con la stessa dignitosa alterigia con cui si era presentata nelle prime scene del film. Vista l'inusitata lunghezza della pellicola, in alcune versioni la storia finisce qui, in altre Kira muore sotto il fuoco della polizia mentre cerca di attraversare il confine.

Siamo nel 1942, e in tempo di guerra il regime ha bisogno anche di eroismi al femminile. Così, mentre «La donna fascista», l'organo dei Fasci femminili, fino a quel momento tutt'altro che restio a concedere un certo spazio alle esternazioni di "femminismo latino" delle funzionarie, ripiegava sulla dimensione esclusivamente privata del contributo allo sforzo autarchico delle donne, il cinema prospetta esempi di "virilità muliebre" in questo film di Alessandrini, ma anche ne la fortunatissima *Corona di ferro*, girata l'anno prima da Blasetti.[116] Forse il regista più *engagé* del regime, fino a quel momento Blasetti aveva sempre esaltato il virilismo. Adesso, in una fiction tra il mitologico e il disneyano che tanto successo avrebbe riscosso nelle sale, confeziona il personaggio di Tundra, vera e propria amazzone, a capo del suo popolo reso schiavo dal tradimento di re Sedemondo, premiata, alla fine del film, con il matrimonio con l'"ingenuo" – stavolta nel senso letterale del termine – Massimo Girotti. Protagonista Luisa Ferida: incarnazione positiva del femminile di regime per Blasetti, che l'aveva già ingaggiata per recitare la parte di Lucrezia in *Un'avventura di Salvator Rosa* (1940). E si può supporre che siano i ruoli che avevano fatto affezionare di più alla sua immagine il pubblico delle spettatrici. A convincere la critica – tanto da assicurarle a Venezia il premio per la miglior attrice nel 1942 – sarebbe stata al contrario l'interpretazione di Piera, la seduttrice senza scrupoli di *Fari nella nebbia*: tra i tanti film che propongono immagini trasgressive rispetto alla morale ufficiale del ventennio, uno di quelli che invece tende ad avvalorare lo stereotipo femminile di regime. Si tratta del resto di uno dei primi film che propongono un approccio realista e, come nel caso di *Ossessione* di Visconti, quando dalla fantasia si passa alla rappresentazione della vita vissuta la costruzione delle identità di genere subisce un brusco *revirement*.

4. *"Attor giovani" o uomini nuovi?*

Il cinema fascista, come ricorda Vito Zagarrio, ha molte facce.[117] Se negli anni Trenta il genere dominante appare quello della commedia e durante la guerra avrebbe

cominciato a prendere corpo il filone realista, è impossibile non tener conto anche della serie di film storici e di propaganda, prevalentemente di ambientazione coloniale, prodotti da Cinecittà. Film nei quali la presenza femminile appare del resto accessoria, se non del tutto assente, come ne *Lo squadrone bianco* (1936) o in *Abuna Messias* (1939); cosicché ancora una volta i messaggi del cinema finiscono col non coincidere affatto con quelli della stampa. Mentre «La donna fascista» avrebbe infatti caldeggiato l'emigrazione delle italiane nelle terre africane, allo scopo di scoraggiare prevedibili fenomeni di contaminazione razziale,[118] sugli schermi l'universo coloniale viene generalmente rappresentato come un'enclave di soli uomini, all'interno della quale, per esigenze di copione, sfrecciano come meteore occasionali immagini di donna.[119] E nei casi in cui la figura femminile viene incarnata da una meticcia spesso trapelano malcelati accenti misogini, come in *Sotto la croce del Sud* (1938) che vede l'immancabile Doris Duranti nella parte della "levantina" rappresentare un inequivocabile elemento di disturbo nella piantagione. Tanto che l'*happy end* del film è suggellato proprio dalla sua partenza.

Le terre aride del Nord Africa rappresentano senza dubbio lo scenario ideale per la messa in scena del virilismo fascista; non per questo la rappresentazione del maschile appare così standardizzata come potremmo immaginare, soprattutto grazie allo stile di Alessandrini. Il suo *Giarabub* (1942), ad esempio, laddove la parte del protagonista è assegnata alla maschera benevolmente burbera di Carlo Ninchi, rappresenta l'esempio forse più emblematico di una propaganda di regime mirata a suscitare la simpatia dello spettatore piuttosto che a celebrare il mito dell'eroe. Non il fascismo glorificato da Blasetti nella versione squadrista di *Vecchia guardia* (1934), che tanto era piaciuto a Hitler ma non al pubblico, quanto piuttosto uno spirito patriottico "senza tempo" appare il tema dominante del film. Così i nostri militari in Libia, pur nel momento in cui scelgono di sacrificare la vita per la difesa dell'onore nazionale, vengono presentati sempre e comunque come «italiani brava gente»: con il maggiore che piange la morte del figlio, il soldato che si preoccupa della sorte della vacca al paese, quello che stenta a leggere la lettera della fidanzata, il medico che salva la vita ai bambini indigeni. Eroi antieroi in altre parole.

E lo stesso cliché, solo in parte rivisitato, avrebbe rappresentato la chiave di volta del successo di *Luciano Serra pilota* (1938), il film nel quale il sottile talento propagandistico di Alessandrini – insieme a Genina uno dei maestri del genere coloniale – avrebbe dato il meglio di sé. Emblema dell'incarnazione più mitica del "guerriero", quella dell'intrepido aviatore, *Luciano Serra*, come *Scipione l'Africano* (1937) sarebbe stato premiato a Venezia. La differenza rispetto al colossal di Gallone, disertato dal pubblico, è che il film di Alessandrini sarebbe stato anche campione di incassi.[120]

Ma che uomo è in realtà Luciano Serra? La valenza simbolica del personaggio lo rende particolarmente interessante, la sua complessità altrettanto difficile da definire. Se da un lato infatti il film suggerisce che solo in combattimento, all'inizio come pilota durante la prima guerra mondiale, poi come legionario nel deserto libico, Luciano possa sentirsi vivo, dall'altro è rappresentato nella maggior parte del tempo come un uomo sconfitto dalla vita e persino messo in ridicolo in Argentina, dove era emigrato in cerca di fortuna per finire poi con l'esibire le proprie prodezze acrobatiche di aviatore in un

circo. Fallisce come marito, fallisce nuovamente nel disperato tentativo di traversata atlantica, che intraprende per riscattare la propria immagine agli occhi del mondo. In fondo il suo unico successo è rappresentato dallo spirito di emulazione che riesce a trasmettere al figlio – pilota come lui –, che alla fine del film, dopo averlo casualmente ritrovato in Libia, riesce a salvare al prezzo della propria vita. È insomma un grande aviatore, ma anche un padre straordinariamente affettuoso che non si stanca di stringere fra le braccia il proprio bambino e piange al momento di distaccarsene. Come Rodolfo Valentino ai suoi tempi, sembra assommare su di sé sia le caratteristiche del maschile che del femminile, in un film che ancor più del mito dell'eroe sembra voler valorizzare la perfetta funzionalità dell'apparato bellico del regime. In tema di costruzione di genere, a colpire è così soprattutto il confronto, inevitabile, fra il film di Alessandrini e quello di Fleming *Arditi dell'aria* (1938), acclamato nello stesso anno al Festival di Venezia, imperniato, al contrario, sulla rappresentazione di un'immagine palesemente dicotomica della mascolinità: da un lato il sentimentale e paterno Spencer Tracy, dall'altra l'esuberante e spaccone Clark Gable. Da questo punto di vista, bisogna riconoscerlo, Luciano Serra surclassa entrambi. E sarebbe stata proprio questa interpretazione a fare di Amedeo Nazzari il divo in assoluto più famoso del ventennio.[121]

Ora, fra gli attori di Cinelandia, non si può negare che Amedeo fosse il più bello (tanto che persino Winckelmann avrebbe potuto prenderlo come modello) e certo a un'indiscussa avvenenza è legata buona parte del suo successo. Ma sarebbe altrettanto ingiusto non riconoscere in lui un interprete singolarmente versatile, capace di passare dai panni di un tragico e tormentato *Caravaggio* (1941) alla veste comica del violinista spiantato di *Dopo divorzieremo* (1940).[122] Marito ideale di Alida Valli – come lo prospetta la stampa in una messinscena pubblicitaria –, come lei si sarebbe sforzato di costruire un'immagine di sé improntata alla cordialità e alla socievolezza, subito pronto a dismettere i panni del divo appena lasciato il set, per trasformarsi nell'"uomo della porta accanto", amato a tal punto dai bambini che il suo Luciano Serra sarebbe stato riproposto in forma di fumetto.[123]

Nonostante una certa rigidità del portamento e soprattutto della dizione, la vera chiave del successo di Nazzari sembra risiedere insomma nella sua capacità di offrire al pubblico la rappresentazione di una serie di nuances della mascolinità sconosciute sia a Giachetti, dopo di lui il più votato dai lettori di «Cinema» nel 1939, che a De Sica, l'altro attore di punta di quegli anni. Bel tenebroso (più tenebroso che bello), Giachetti – interprete prediletto di Genina – è inequivocabilmente un uomo tutto d'un pezzo, sulle schermo come nella vita, si direbbe. Se si dovesse immaginare una personificazione del detto "mi spezzo ma non mi piego" quella avrebbe senza dubbio lo sguardo di Fosco; mentre a De Sica, nel palmarès dei divi di regime, spetta il compito di rappresentare il volto accattivante della mascolinità. Scoperto da Camerini, indossa subito le vesti del ragazzo simpatico, dimesso, sempre disposto a mettersi in ridicolo e immancabilmente squattrinato. Se non lo è veramente fa finta di esserlo in *Darò un milione* (1935) o, come in *Tempo massimo* (1934), si riduce temporaneamente in miseria per coronare un sogno d'amore. A differenza dei suoi due colleghi, del resto, De Sica non interpreta mai film di propaganda esplicita, nei quali una buona dose di virilità è d'obbligo, in controtendenza con lo spleen delle commedie, popolate da uno stuolo di

più o meno timidi ed inesperti attori giovani, come Andrea Checchi, Roberto Villa, Leonardo Cortese o Osvaldo Valenti.

Se d'altra parte è senza dubbio la farsa che si addice alla valorizzazione dei ruoli femminili, ciò non toglie che anche nei film del filone eroico/coloniale del tempo la costruzione di genere debba apparire inevitabilmente misogina. Certo, i personaggi femminili sono sempre relegati in secondo piano, come peraltro in qualsiasi filmato a sfondo bellico; in alcuni casi anche le donne sono chiamate però a fare da corredo alla declinazione, più o meno maschilista, delle gesta del protagonista/eroe. Ne *L'Assedio dell'Alcazar* (1940), ad esempio, ambientato ai tempi della guerra di Spagna – uno dei film nei quali la propaganda di regime raggiunge i livelli più estremi –, la vicenda storica della difesa della roccaforte di Toledo si intreccia a quella privata del capitano e Carmen.[124] E a prospettarsi è una vera e propria "conversione" della protagonista, che da viziata borghese qual era, grazie all'esempio della statura umana e dello spirito patriottico di Fosco Giachetti, si unisce entusiasticamente alle forze franchiste.

Per quanto figure di donne forti, come quella di Sofonisba, dall'inconfondibile sapore di "femminismo latino", compaiano anche in *Scipione l'Africano*, tra i film del filone storico/coloniale è comunque certamente *Bengasi*, vincitore della Coppa Mussolini del 1942, a riservare un'attenzione specifica alla caratterizzazione dei personaggi femminili. Non a caso era «alle donne, che della guerra affrontano i sacrifici più profondi con la fede più silenziosa» che Genina lo aveva dedicato. Un film chiave, dunque, per quanto riguarda la costruzione di genere del fascismo; anche in tema di declinazione del maschile, in questo caso affidata a un originale "sdoppiamento" delegato da un lato a Nazzari e dall'altro a Giachetti, stavolta in veste essenzialmente paterna, oltre che immancabilmente patriottica, mentre Nazzari, superiore a lui in grado, in cultura e in scaltrezza, finisce con l'incarnare un volto inedito dell'eroe fascista, per certi versi anticipatore dell'«uomo nuovo» repubblichino, capace di affrontare lo scherno pur di raggiungere i propri obiettivi: l'amore di Giuliana e soprattutto la salvezza delle colonie italiane. Proprio Giuliana, impersonata dalla stessa Vivi Gioi, che di lì a poco avrebbe interpretato la parte della diabolica Lili Marlene nel famoso *Caccia Tragica* di De Santis (1947), incarna del resto, eccezionalmente in un film di guerra, la figura della donna "emancipata": viaggia sola in Africa, appena laureata all'università dell'Asmara, lavora come esperta di chimica per l'Istituto per le ricerche del sottosuolo in Etiopia e si trova letteralmente catapultata in Libia a causa di un incidente aereo. Accanto a lei si alternano i diversi archetipi del femminile: la moglie, la madre e la prostituta (sempre in via di redenzione). Donne diverse, ma accomunate da un coraggio italico che sfida i confini di genere. La stessa "morale sessuale", in fondo, de *La nave bianca* (1941), uno degli episodi della trilogia di guerra (fascista) di Rossellini, tutto incentrato sull'esaltazione del ruolo simbolico della «madrina di guerra», oltre che del perfetto sincronismo dell'organizzazione bellica fascista.

Completamente diversa sarebbe diventata, di lì a poco, l'immagine della donna nella trilogia di guerra (antifascista), inaugurata da *Roma città aperta.* Dismessi i panni del simbolo dell'orgoglio nazionalista e della abnegazione patriottica, avrebbe assunto quelli dello stereotipo della donna del popolo nella guerra di liberazione, il cui compito fondamentale, accuratamente circoscritto dagli organi dirigenti del CLN, si sarebbe

risolto nel migliore dei casi in un altrettanto eroico *maternage*.[125]

29. «Gli anni Trenta e Quaranta appaiono un periodo privilegiato per la quantità di testimonianze che si possono raccogliere, per l'egemonia del cinema americano, per l'importanza che il cinema assume nella vita nazionale, per l'assenza pressoché assoluta di ricordi relativi a immagini del fascismo e a film di propaganda italiani», afferma, non a caso, Gian Piero Brunetta in *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Ossessione"*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 287.

30. C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'Epos, 2006.

31. E. Morreale, *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni cinquanta*, Roma, Donzelli, 2011.

32. G.P. Brunetta, *Il ruggito del Leone. Hollywood alla conquista dell'impero dei sogni nell'Italia di Mussolini*, Venezia, Marsilio, 2013. L'invasione del mercato italiano da parte del cinema americano era del resto già stata messa in evidenza in D. Forgacs e S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 179. Sul tema cfr. inoltre D. Sassoon, *La cultura degli europei. Dal 1800 ad oggi*, Milano, Rizzoli, 2011, p. 1125.

33. *Il successo dei film presentati a Milano*, in «Cinema illustrazione», n. 41, 12 ottobre 1938.

34. In «Cine illustrato» del 1939, rispettivamente, n. 4, 28 gennaio; n. 3, 17 gennaio; n. 5, 31 gennaio; n. 13, 28 marzo, cui si dedica anche la copertina della rivista; n. 18, 2 maggio.

35. Cfr. *Gli arrivati di Hollywood: 52 giovani new entry a Hollywood*, in «Cinema illustrazione», n. 40, 5 ottobre 1938.

36. Ivi, n. 10, 8 marzo 1939.

37. Ivi, n. 11, 15 marzo 1939, in *Tre ragazze in gamba crescono* (Henry Koster, 1939).

38. Ivi, n. 21, 24 maggio 1939, in *Uomini coraggiosi* (Geoffrey Barkas e Milton Rosmer, 1937).

39. Ivi, n. 9, 1 marzo 1939.

40. Ivi, n. 15, 12 aprile 1939, in *Eternamente tua* (Tay Garnett, 1939).

41. Antonietta, *Guardaroba delle attrici. Un mondo incantato*, ivi, n. 9, 1 marzo 1939.

42. Ivi, n. 14, 15 aprile 1939.

43. Tra le firme più frequenti spiccano quelle di W. Lawrence e W.E. Clarke.

44. Sul tema cfr. D. Manetti, *"Un'arma poderosissima". Industria cinematografica e Stato durante il fascismo. 1922-1943*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 67 ss.

45. V. De Grazia, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Torino, Einaudi, 2006; Ead., *La sfida dello Star System: l'americanismo nella formazione della cultura di massa in Europa 1920-1965*, in «Quaderni storici», 58 (1985), pp. 95-134. Cfr. anche S. Gundle, *Immagini della prosperità*, in *Il Pci nell'Italia repubblicana 1943-1991*, a cura di R. Gualtieri, Roma, Carocci, 2001, pp. 258-259. Già nel 1922 del resto Walter Lippmann rifletteva sull'influenza dei mezzi di comunicazione di massa (ora in Id., *L'opinione pubblica*, Roma, Donzelli, 2004).

46. Cfr. J. Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

47. Brunetta, *Il ruggito del Leone*, p. 71.

48. P. Sorlin, *Ombre passeggere. Cinema e storia*, Venezia, Marsilio, 2013; F. Casetti, *L'occhio del novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.

49. R. Dyer, *Star*, Torino, Kaplan, 2003; E. Morin, *Le Star*, Milano, Olivares, 1995.

50. J. Arthur, *Il successo con industria*, in «Cinema illustrazione», n. 40, 5 ottobre 1938.

51. Antonietta, *Guardaroba delle attrici. Il mondo incantato di Hollywood*, in «Cinema illustrazione», 1 marzo 1938; per quanto riguarda la pubblicità dei prodotti di bellezza, cfr. «Film», 1941, *passim*.

52. F. Flora, *Il cinema come arte moralizzatrice*, in «Rivista internazionale di cinema educatore», n. 6, giugno 1933, pp. 428-29, citato in Brunetta, *Il ruggito del Leone*, p. 245.

53. M. Soldati, *America primo amore*, Firenze, Bemporad, 1935, pp. 173-174. Sull'antiamericanismo, cfr. M. Nacci, *L'antiamericanismo in Italia negli anni trenta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

54. Soldati, *America primo amore*, p. 195.

55. A. Consiglio e G. Debenedetti, *Dive: maschere e miti del cinema*, in «Cinema», n. 5, 10 settembre 1936, p. 187.

56. J. Stacey, *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London-New York, Routledge, 2003.

57. B.P.F. Wanrooj, *Storia del pudore. La questione sessuale in Italia, 1860-1940*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 215.

58. A differenza del cinema italiano, quello statunitense non rappresenta un terreno vergine dal punto di vista dell'analisi di genere: su Greta Garbo, ad esempio, cfr. R. Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 2005; sulla Dietrich, P. O'Connor, *Marlene Dietrich. Stile e fascino dell'angelo azzurro*, Roma, Gremese, 1992, e G.E. Rusconi, *Marlene e Leni. Seduzione, cinema e politica*, Milano, Feltrinelli 2014.

59. Cfr. tra gli altri S. Del Gaudio, *Dressing the Part. Sternberg, Dietrich and Costume*, Cranbury-London, Associated University Press, 1993, pp. 29 ss.

60. Cfr. in proposito L. Fischer, *Bette Davis Worker and Queen*, in *Glamour in Golden Age. Movie Stars in the 1930s*, ed. by A. McLean, New Brunswick, Rutgers University Press, 2011, pp. 93-94.

61. *Almanacco del cinema italiano*, Roma, Società anonima editrice cinema, 1939.

62. Cfr. A. Britton, *Katharine Hepburn: Star as Feminist*, New York, Columbia University Press, 1994.

63. A. Mancini, *L'odiata Hepburn*, in «Cine illustrato», n. 11, 14 marzo 1939.

64. Forgacs e Gundle, *Cultura di massa e società italiana*, p. 114.

65. L. Pellizzari, *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, 1990, p. 132.

66. V. Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettarici*, Roma-Bari, Laterza, 2014, p. 48; D. Brent, *Joan Crawford. Hollywood Martyr*, Philadelphia, Capo Press, 2006, pp. 63 ss.

67. M. Casalini, *Le donne della sinistra. 1944-1948*, Roma, Carocci, 2005, pp. 180-182; S. Cassamagnaghi, *Immagini dell'America. Mass media e modelli femminili nell'Italia del secondo dopoguerra 1945-1960*, Milano, FrancoAngeli, 2007.

68. I. Brin, *Usi e costumi 1920-1940*, Palermo, Sellerio, 1981, p. 95.

69. Pravadelli, *Le donne del cinema*, pp. 55-60. In proposito cfr. *Alcune note sulla vita privata di Joan Crawford*, in «L'Eco del cinema», n. 70, 1929; sulla stessa linea, a dimostrazione dell'attenzione per le dive americane, *Presentiamo la vera Greta Garbo*, in «L'Eco del cinema», n. 73, 1929.

70. M. Rosen, *Le donne e il cinema. Miti e falsi miti di Hollywood*, Milano, Dall'Oglio, 1978, p.74. Il film ebbe al tempo ampia risonanza anche in Italia, cfr. *La donna contesa di Norma Talmadge*, in «L' Eco del cinema», n. 66, 1929.

71. B. Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 10; Forgacs e Gundle, *Cultura di massa e società italiana*, p. 178.

72. V. Zagarrio, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immagini*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 41-51.

73. L. Freddi, *Il cinema. Il governo delle immagini*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia-Gremese, 1994.

74. Sulle vicende della Mostra di Venezia, che dal 1932 nell'ambito delle iniziative della Biennale aveva accolto anche una sezione dedicata alla cinematografia, cfr. A. Venturini, *La politica cinematografica del regime fascista*, Roma, Carocci, 2015, pp. 85 ss.

75. Brunetta, *Il ruggito del Leone*, pp. 68-70.

76. *Almanacco del cinema italiano*, p. 24. Nell'*Almanacco* a p. 25 si riporta anche il numero dei biglietti venduti: 264.277 nel 1936; 313.974 nel 1937; 348.597 nel 1938.

77. R. De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici. Il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 85 ss.

78. Cfr. tra gli altri P. Sorlin, *Italian Cinema's Rebirth, 1937-1943: A Paradox of Fascism*, in «Historical Journal of Film, Radio and Television», 14(1), 1994, p. 10.

79. *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, a cura di M. Argentieri, Venezia, Marsilio, 1991; E. Saronni, *La vita è bella? Finzione e realtà nel cinema fascista dei "telefoni bianchi"*, Milano, Albo Versorio, 2015, p. 32.

80. G. De Luna, *L'occhio e l'orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, pp. 25-26.

81. C. Bisoni, *Fascismo e cinema. Dal paradigma della propaganda al paradigma della soggettivazione politica: una proposta di rilettura*, abstract dell'intervento tenuto al seminario internazionale «Retoricos do poder. Arte e propaganda dos fascismos de Europa do Sul», Lisbona, IHC,

20-21 settembre 2007 (*preprint*).

82. Cfr. in proposito S. Ricci, *Cinema and Fascism. Italian Film and Society, 1922-1943*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2008, p. 158.

83. Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, p. 223.

84. F. Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano*, a cura di T. Kezich, Roma, Bulzoni, vol. II, pp. 498, 501-502.

85. Ivi, vol. I, pp. 196-203.

86. Ivi, vol. II, pp. 462.

87. Ivi, vol. II, rispettivamente pp. 780-781 e 784-803.

88. I risultati del referendum di «Cinema» sarebbero apparsi sulla rivista il 10 febbraio 1940.

89. M. Ramperti, *Stelle di casa nostra, Assia Noris*, in «Cinema illustrazione», n. 50, 14 dicembre 1938.

90. A. Franci, *I registi e le loro attrici: Mario Camerini*, in «Cinema illustrazione», n. 40, 5 ottobre 1938.

91. Barbara Spackman, focalizzando l'attenzione soprattutto su *I grandi magazzini* (*Shopping for Autarchy. Fascism and Reproductive Fantasy in Mario Camerini's Grandi magazzini*, in *Re-Viewing Fascism. Italian Cinema, 1922-1943*, ed. by J. Reich and P. Garofalo, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 2002, pp. 276-291) individua nei film di Camerini una riconciliazione tra le due immagini contraddittorie della donna prolifica (rurale) e consumatrice (urbana) tipiche della cultura fascista. D'altra parte, tra i due aspetti è senza dubbio il secondo a prevalere, dal momento che il tema della maternità – e poi di un solo bambino si tratta – è esclusivamente riconducibile alla figura, di secondo piano, della collega di Lauretta. Per quanto riguarda l'affinità tra Camerini e Lubitsch, cfr. M. Salotti, *Al cinema con Mussolini. Film e regime 1929-1939*, Genova, Le Mani, 2011, p. 142.

92. M. Landy, *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton, Princeton University Press, 1986; R. Ben-Ghiat, *Envisioning Modernity. Desire and Discipline in the Italian Fascist Film*, in «Critical Inquiry», 23(1), 1996, pp. 109-144; M. Coletti, *Il cinema coloniale tra propaganda e melò*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. V, *1934-1939*, a cura di O. Caldiron, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2006 (a proposito di *Luciano Serra pilota*).

93. Cfr, tra gli altri, E. Mosconi, *La commedia italiana: consumo e industria culturale*, in *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema italiano, 1930-1960*, a cura di M. Fanchi e E. Mosconi, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 67-73.

94. V. Zagarrio, *Cinema e fascismo*, p. 56; P. Pistagnesi, *La scena familiare nel cinema fascista*, in *Cinema italiano sotto il fascismo*, a cura di R. Redi, Venezia, Marsilio, 1979, p. 99.

95. M. Nacci, *La minaccia androgina. Immagini della donna americana nell'Italia degli anni Trenta*, in *Le Americane. Donne e immagini di donne fra la Belle Époque e il fascismo*, a cura di D. Rossini, Roma, Biblink, 2008, pp. 221-227.

96. Su Isa Miranda, cfr. S. Gundle, *Mussolini's Dream Factory. Film Stardom in Fascist Italy*, New York-Oxford, Berghahn, 2013, pp. 123-143.

97. Tra gli altri, S.V. Sampieri (*L'ultima leva delle ragazze: Alida Valli*, in «Cinema illustrazione», n. 3, 18 giugno 1939) si riferisce a *Mille lire al mese* come all'occasione del «lancio di uno dei temperamenti più notevoli della nostra cinematografia».

98. N. Falcinella, *Alida Valli. Gli occhi il grido*, Genova, Le Mani, 2011, p. 112. Emblematica la commistione di vita vissuta e trame dei film interpretati in *I primi diciotto anni della mia vita narrati da Alida Valli*, in «Cine illustrato», a puntate a partire dal n. 49, 6 dicembre 1939.

99. L. Pellizzari e C. Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, Milano, Garzanti, 1995, p. 96; e tale appare infatti nel film. È dunque l'attrice a creare il personaggio, non viceversa (Falcinella, *Alida Valli*, p. 112).

100. Lo stesso giudizio è formulato da A. Aprà, *Camerini allo specchio*, in «Cabiria», 167 (2011), p. 50.

101. Falcinella, *Alida Valli*, p. 33.

102. Gundle, *Mussolini's Dream Factory*, pp. 54 ss.

103. M. Ramperti, *Stelle di casa nostra: Alida Valli*, in «Cinema illustrazione», n. 9, 1 marzo 1939. Sulla stessa linea d'onda Gianni Puccini (Puck), avrebbe parlato dei suoi «occhi pieni di carattere […] di donna precoce, che in altri tempi poteva essere forse Giovanna d'Arco» (*Galleria: Alida Valli*, in «Cinema», n. 72, 5 giugno 1939).

104. Su Isa Miranda, rappresentata come unica vera diva del ventennio, cfr. C. Tognolotti, *"Signore*

di casa" e "signore di tutti": ritratti al femminile nella commedia degli anni Trenta, in «Comunicazioni sociali», 2/2007, pp. 223-227.

105. Savio, *Cinecittà anni Trenta*, vol. II, p. 784.

106. *"I primi diciott'anni della mia vita" narrati da Alida Valli*, in «Cine illustrato», n. 49, 6 dicembre 1939. Incentrata quasi unicamente su Isa Miranda appare invece la ricostruzione dello *stardom* nazionale in M. Landy, *Stardom Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 2008, pp. 70-83.

107. «Cine illustrato», n. 51, 20 dicembre 1939.

108. Finalmente Alida Valli «torna ad essere se stessa», avrebbe affermato Vittorio Calvino (*Si gira Ore 9 lezione di chimica*, in «Film», n. 26, 28 giugno 1939). Sui tratti di autonomia e intraprendenza tipici delle interpreti dei film "collegiali" cfr. J. Reich, *Reading Writing and Rebellion: Collectivity, Specularity, and Sexuality in the Italian Schoolgirl Comedy, 1934-43*, in *Mothers of Invention: Women, Italian Fascism and Culture*, ed. by R. Pikering Iazzi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, pp. 220-251; sullo stesso tema, D. Forgacs, *Sex in the Cinema. Regulation and Transgression in Italian Films 1930-1943*, in *Re-Viewing Fascism. Italian Cinema, 1922-1943*, ed. by J. Reich and P. Garofalo, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 2002, pp.145-156.

109. La rubrica di posta del giornale (*Le vostre domande*) per tutta l'estate del 1940 è costellata di lettere di spettatori insoddisfatti, tanto che nell'autunno si sentirà il bisogno di pubblicare alcuni interventi in sua difesa. «Le critiche alla Valli sono state molto esagerate» afferma ad esempio "Piccola piemontesina" sul n. 39 del 25 settembre 1940, mentre sul n. 40 del 30 ottobre "Violetta" tiene a precisare che la colpa della prova deludente della Valli in *Manon Lescaut* non è sua ma «di chi l'ha diretta!».

110. A.G. Majano, *L'evoluzione dell'ingenua*, in «Cinema illustrazione», n. 54, 9 novembre 1938. «Donna moderna, appassionata, coraggiosa, fremente»: così viene descritto su «Film» (n. 17, 26 aprile 1941) il personaggio interpretato dalla Valli in *L'amante segreta* di Carmine Gallone. Per una diversa accezione del concetto di «ingenuità», cfr. Gundle, *Mussolini's Dream Factory*, p. 228.

111. In proposito cfr. A. Kuhn, *Cinema Culture and Femininity in 1930s*, in *Nationalising Femininity. Culture Sexuality and British Cinema in the Second World War*, ed. by C. Gledhill and G. Swanson, Manchester-New York, Manchester University Press, 1996, p. 190.

112. Nel periodo compreso tra l'estate del 1939 e quella del 1940, oltre a Deanna Durbin, tra le attici americane sarebbe apparsa solo l'immagine della Stanwick (una sola volta). Per il resto, ben sei foto di copertina sarebbero state dedicate ad Alida Valli, quattro a Doris Duranti, tre alla Barbara e a Vivi Gioi, due a Maria Denis e ad Isa Miranda, una alla Noris, alla Ferida e alla Calamai.

113. Firmato da Leida Parker, il racconto sarebbe apparso in «Cine illustrato», n. 28, 11 luglio 1939; n. 29, 18 luglio 1939 e n. 30, 25 luglio 1939. Su Deanna Durbin cfr. J. Fleeger, *Mismatched Women. The Siren's Song through the Machine*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2014, pp. 78-103; G. Studlar, *Precious Charms. Star Performing Girlhood in Classic Hollywood Cinema*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2013, pp. 91-131. A riprova della fama straordinaria di Deanna Durbin, A. Slide (*Inside the Hollywood Fan Magazine. A History of Star Makers, Fabricators and Gossip Mongers*, University Press of Mississippi, 2010, p. 137) afferma che su «Photoplay» sarebbe persino stata pubblicata una lettera, rivolta personalmente a lei da Mussolini, perché si facesse interprete presso Roosevelt della richiesta del governo italiano di non entrare in guerra.

114. Nel progetto iniziale si trattava di un unico film, ma la lunghezza della pellicola (3h50) avrebbe reso necessario suddividerlo in due parti. In proposito, M. Gromo, *Davanti allo schermo. Cinema italiano 1931-43*, Torino, Editrice La Stampa, 1992, pp. 183-184.

115. Difficile definire semplicemente «malinconico» il personaggio di Kira come fanno L. e M. Morandini in *Il Morandini. Dizionario dei film*, Bologna, Zanichelli, 2013, p. 2051.

116. «*La corona di ferro* – opera di uno dei nostri massimi registi – se non il massimo – ha battuto tutti gli incassi» (G. Giovannetti, *Alessandro Blasetti*, in «Film», n. 45, 8 novembre 1941).

117. Zagarrio, *Cinema e fascismo*, pp. 40 ss.

118. Tra gli altri, L. Arciello, *La donna fascista*, in «La donna fascista», n. 3, 1 febbraio 1936; S. Ronchi, *Un viaggio gratuito*, in «La donna fascista», n. 15-16, 1-15 agosto 1936. Sull'argomento cfr. H. Dittrich-Johansen, *Le militi dell'idea. Storia delle organizzazioni femminili del Partito nazionale fascista*, Firenze, Olschki, 2002, pp. 192-196; L. Barrera, *Sex, Citizenship and the State. The Construction of the Public and Private Spheres in Colonial Eritrea*, in *Gender, Family and Sexuality. The Private Sphere in Italy, 1860-1945*, ed. by P. Willson, London-New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 163.

119. Cfr. R. Ben-Ghiat, *Italian Fascism's Empire Cinema*, Bloomington-Indianapolis, Indiana

University Press, 2015, pp. 10-11.

120. Sul significato periodizzante nella storia della cinematografia fascista del fiasco di *Scipione l'Africano* cfr. Venturini, *La politica cinematografica*, pp. 110-129.

121. La fama dell'attore non si sarebbe del resto attenuata nel dopoguerra, quando il debutto della nuova coppia Nazzari-Sanson nel melodramma diretto da Matarazzo *Catene* sarebbe stato coronato da un vero e proprio record di incassi nel 1949. Cfr. in proposito Morreale, *Così piangevano*, pp. 59 ss.

122. Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, pp. 257-258. «Un po' esaltato, molto prodigo e molto strambo […], debole, incapace di grandi reazioni, inadatto a risolvere situazioni difficili», così Luca Cesarini descrive il personaggio di Phil (Nazzari) («Cine illustrato», n. 16, 17 aprile 1940), raccontando la trama di *Dopo divorzieremo*, che vede Fanny (Lilia Silvi) gestire la situazione fino all'ultimo minuto, quando, dopo aver oculatamente costruito la carriera di Phil facendolo assumere nel locale dove era impiegata come cassiera, dopo il matrimonio, avrebbe «smesso di lavorare».

123. In proposito *Attori in vetrina: Amedeo Nazzari*, in «Cine illustrato», n. 48, 27 novembre 1940; *Lettere all'attore Amedeo Nazzari*, in «Film», n. 2, 11 gennaio 1941.

124. Fabr., *Non basta che i film siano belli*, in «Film», n. 21, 9 ottobre 1940.

125. A. Bravo e A.M. Bruzzone, *In guerra senza armi. Storie di donne. 1940-1945*, Roma-Bari, Laterza, 1995; A. Bravo, *Simboli del materno*, in *Donne e uomini nelle guerre mondiali*, a cura di Ead., Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 119-121; Casalini, *Le donne della sinistra*, pp. 64 ss.

Cristina Jandelli

Le tenebrose del cinema (note sul neorealismo)

Negli anni di guerra, in Italia e non solo, le donne si inserirono nella sfera pubblica acquisendo un nuovo statuto. Il lato oscuro e minaccioso della femminilità che emerge da alcuni personaggi chiave dei film neorealisti e pre-neorealisti sembra fotografare, per mezzo di alcune immagini disturbanti, la paura suscitata, durante la guerra, dall'usurpazione dei ruoli sociali maschili. Le donne tenebrose del cinema neorealista vengono qui indagate a partire dalle forme che attraverso di loro assumono i fantasmi scaturiti dal visibile filmico (caratterizzazione dei personaggi, fisionomia, recitazione delle attrici), per sostanziare l'immaginario da esse convocato. Il costrutto della minaccia femminile accomuna infatti alcune figure che compaiono per la prima volta nel corso della prima guerra mondiale (la donna-gufo de *Il fuoco*, Pastrone 1915; la contessa Natka di *Tigre reale*, Pastrone 1916) e riemergono durante la seconda (Giovanna di *Ossessione*, Visconti 1943; Nina de *I bambini ci guardano*, De Sica 1943): manipolatrici, adultere e uxoricide abitano gli schermi italiani durante il conflitto. Dopo la guerra, nel cinema neorealista dominato dai protagonisti maschili, la tipologia si cristallizza nelle figure monocordi delle collaborazioniste (Marina di *Roma città aperta*, Rossellini 1945; Daniela-Lily Marlene di *Caccia tragica*, De Santis 1947). Dentro le pieghe di alcune immagini ambigue si nasconde un desiderio di ribellione, solo parzialmente esprimibile ed espresso, contro il ritorno all'ordine cui sono sottoposte le donne italiane dopo le due guerre.[126]

1. *Sopravvivenze*

A differenza dei documenti storici tradizionali i film aiutano a porre domande più che a ricostruire un'epoca o a definire un programma di indagine.[127] Sono ineffabili, le immagini in movimento, tautologiche: significano ciò che mostrano e difficilmente si lasciano imprigionare dal linguaggio per raccontarle e spiegarle. Ma anche la nuova storiografia ne è convinta, non si può fare altro che ripartire dal loro sconvolgente potere comunicativo.[128] Anna Magnani è Pina, Pina è la protagonista femminile di *Roma città aperta*. Pina muore mentre corre dietro un camion che le sta strappando il suo amore. L'esponente della Resistenza la guarda implorante e inerme dal retro del carro mentre lei lo insegue, corre veloce e cade a terra all'improvviso falcidiata dai mitra nazisti gridando «Francesco, Francesco!». Si vede il corpo della donna senza vita,

la gonna alzata sulle calze, una porzione di cosce nude, la chioma scarmigliata in seguito sollevata dal gesto amorevole di un parroco in abito talare (morirà alla fine del film, giustiziato dai nazifascisti) che accorre insieme al figlioletto Marcello vestito da chierichetto. I due sono chiamati a ricomporre l'immagine oscena della morte di Pina in una sorta di Pietà al contrario. Rossellini rende ancor più solenne questo momento con un fermo-fotogramma dove la donna è la vittima esangue con gli arti abbandonati mentre il vicario di Cristo (il prete) le sorregge la testa esanime.[129] Pina è una donna della Resistenza. Muore incinta dell'uomo portato via nella retata; Francesco non è suo marito e il figlio illegittimo che porta dentro di sé non nascerà mai. Pina ha già un figlio, si è detto, che la ferocia della guerra renderà orfano. Gli spettatori di *Roma città aperta* sono indotti a seguire, immediatamente dopo la morte di Pina che si situa a circa metà del film, altri racconti, altre storie che conducono inesorabilmente verso la tragica fucilazione di Don Pietro posta come sigillo eroico del racconto, ma non avranno occhi che per questo ricordo.[130] Così violento, il decesso atroce di Pina (una frazione di secondo fra le urla e gli spari), e così rituale (la forma visiva delle pietà scultoree), da far dimenticare le innumerevoli morti cinematografiche femminili che l'hanno preceduto. Un'azione concitata, una vita spezzata, un *tableau vivant* conclusivo. Tutto già visto e tutto, d'un colpo, nuovo.[131]

All'apparenza Pina non è una donna tenebrosa, una di quelle femmine fatali che da oltre un secolo (siamo nel 1945) muoiono in avampiano, cioè in una porzione dello spazio disegnato dalla finzione che si situa a ridosso dello spettatore, vale a dire ad altezza di ribalta in teatro o a un passo dalla sfocatura nell'inquadratura cinematografica. Ci sono donne che esalano l'ultimo respiro cantando nel teatro d'opera, o sospirando e piangendo nel teatro drammatico, o sgranando gli occhi imploranti nel cinema muto, riverse si estinguono tanto vicine da farsi toccare con lo sguardo o con l'udito dallo spettatore. Poi le tende del sipario si chiudono ondeggiando, o arriva la scritta «Fine». Queste donne sono colpevoli e dalla drammaturgia musicale, teatrale e cinematografica vengono punite con la morte per i loro eccessi. Sono le eroine del melodramma riproposte nelle diverse varianti spettacolari, tutte uguali e sempre diverse.[132] Muoiono – ma alla prossima avventura musicale, teatrale o cinematografica la successiva finzione le farà risorgere incarnandosi in altre figure che, ricominciando a osare e peccando per eccesso, finiranno nuovamente punite. Muoiono ma poi rinascono ad una nuova avventura, armate di eccedenze vocali e visive, collocate nello spazio-tempo in cui le situa una determinata finzione. Quest'ultima rimanda, con piena evidenza, a una realtà nuda, spoglia, fragile, inudibile e indescrivibile. Da qualche parte, però, questa realtà, nel cinema del secondo dopoguerra, si erige maestosa, come riassume Calvino in una semplice frase: «Il cinema della distanza che aveva nutrito la nostra giovinezza è capovolto definitivamente nel cinema della vicinanza assoluta».[133] O, come scrive Alberto Asor Rosa all'indomani della visione di *Roma città aperta* in un cinema della periferia romana:

> Il pubblico in sala, cioè noi, cioè io, mia madre, la nostra vicina del piano di sopra, il droghiere del negozio all'angolo, la vecchia signora della portineria, l'elettricista che ci accomodava la luce, il manovale delle ferrovie con una gamba più corta, il pensionato che viveva in una delle cantine del sottoscala, stavamo lì tutti a occhi spalancati e a bocca aperta, a vedere che cosa diavolo ci era capitato in quei così vicini mesi terribili.[134]

Se ci atteniamo alle immagini, a quella dura scorza resistente che sono le immagini, Pina non ha colpa perché incinta e compagna di un oppositore del regime nazifascista, si è macchiata di un delitto tutto suo mentre è in atto il rastrellamento. Al soldato che la trattiene oppone un gesto violento, per così dire involontario: con le labbra serrate dalla stizza tira uno schiaffo forte sulla mano del militare che cerca di riportarla all'ordine, così si libera dalla fila per correre dietro al suo uomo. Quella botta rapidissima e piena di rabbia, sferrata contro il soldato in uniforme, è il suo ultimo gesto, dopo non ci sarà altro che la corsa all'impazzata e la morte. Si muore così a Roma, nel 1945. Pina è calcata su Teresa Gullace, eroina dell'assalto ai forni,[135] ma il cinema trasforma la sconosciuta martire delle cronache romane della seconda guerra mondiale in un mito perché il cinema la inserisce, con la forza nuda delle immagini di finzione, nella lunga catena delle donne che muoiono in avampiano, correndo davanti alla macchina da presa, fulminata dalle raffiche di un mitra insieme al suo urlo («Francesco, Francesco!»).

Donne come Pina passano al mito eludendo la storia. Pina non è una femmina fatale ma è una donna che fa resistenza. La domanda la pone al piccolo Marcello una bambina, sua vicina di casa, poco prima che muoia sua madre: «Beh, perché, le donne non possono fare eroismo?». E lui gli risponde: «Sì, lo possono pure fa', ma Romoletto dice che le donne so' sempre guai». All'apparenza Pina non è una donna tenebrosa, agisce in piena luce. Non fa la Resistenza, si limita a opporre resistenza. A un primo sguardo nuova, è in sostanza una figura antica come il film di Rossellini, metà vecchio e metà nuovo,[136] che rende una vera donna del popolo, la Gullace, l'attrice Anna Magnani e il personaggio che interpreta, Pina, tutte e tre immortali allo stesso tempo e allo stesso titolo.

Oltre a inseguire il tracciato del racconto di finzione, sempre tendenzioso e spesso omologato, per tentar di decifrare la storia che resta fotograficamente imprigionata nella finzione cinematografica si possono osservare la foggia di un abito, le forme di un corpo, un gesto, le luci di un'inquadratura, le inflessioni di una voce. Soffermarsi sulla superficie del visibile significa mirare al cuore del segreto delle immagini in movimento.[137] Alla fine, come in un atlante tendenzialmente infinito ma punteggiato da schemi ricorsivi insistenti, alcune figure femminili ci osservano come a voler dire qualcosa che resterà chiuso nel tracciato audiovisivo se non si tenta di interpretarlo cogliendo le similitudini al di là delle differenze. Le sequenze, generate a partire dalle tecniche di riproduzione fotografica delle immagini, unite nello scorrimento uniforme della pellicola e, solo in un secondo momento, innervate dal suono, sono ormai infinitamente riproducibili sugli schermi digitali. Eppure, come ha mostrato attraverso il rimontaggio di quarantasette film di consumo degli anni Cinquanta e Sessanta *Verifica incerta* di Alberto Grifi e Gianfranco Barucchello (1965), una volta poste una di fianco all'altra, le immagini e le figure che mostrano tendono a somigliare a un catalogo, a divenire tendenzialmente insignificanti ma anche a rivelare insospettabili coincidenze. Solo un residuo, un precipitato del visibile resta depositato nell'immaginario, e questo non è appunto un dato verificabile.

Osservare le figure femminili, le protagoniste dei principali film italiani del periodo delimitato a monte e a valle dalle due guerre mondiali, porta a soffermarsi su una galleria ambigua, densa, multiforme. Spiccano alcune donne minacciose che

aggrediscono seducendo e seducendo annientano. Il cinema raccoglie il lascito della «donna nuova»,[138] dell'Eva futura *fin de siècle* e la riconfigura in nuovi sembianti: dagli anni Dieci del Novecento la minaccia femminile si confonde con la guerra, si ibrida con la sua simbologia e si ammanta della sua aura mortifera. Attrici al servizio di personaggi, personaggi al servizio di idee, idee al servizio di un racconto visivo serializzabile da cui possono trasparire le tracce di un'epoca che sembra, da questa prospettiva, una sola: dalle due guerre mondiali nascono fantasmi destinati a relegare l'eroina del melodramma in una sfera semantica univoca. Vista da qui la prima metà del Novecento va a ricollocarsi dentro l'Ottocento, mentre si allontana dal lungo dopoguerra di pace (e dall'epoca in cui le italiane conquistano il diritto di voto). Le donne tenebrose del cinema neorealista sono parte di una configurazione più ampia e in questo contesto vanno indagate.

Secondo Aby Warburg il significato dell'immagine sta essenzialmente nel suo infaticabile porsi in relazione con altre immagini. Il suo concetto di *Nachleben*, cioè sopravvivenza – ma anche ritorno –, che lo aveva guidato in *Mnemosyne* alla ricerca delle raffigurazioni della ninfa (la prima sistematizzazione dell'"atlante della memoria" è del 1928),[139] può estendersi al caso specifico qui affrontato: come le raffigurazioni della ninfa transitano dall'arte greca in quella rinascimentale, così il lato seducente, oscuro e minaccioso della femminilità si ripropone, nel cinema italiano, nel corso delle due guerre mondiali, prima in alcuni lungometraggi delle dive del muto, poi nei principali film precursori del neorealismo. La nuova visibilità di cui le donne si appropriano negli anni di guerra è una conquista effimera che per due volte viene persa. Il cinema sembra fotografare, attraverso alcune disturbanti immagini femminili, la paura che suscita l'usurpazione dei ruoli sociali maschili nel momento stesso in cui l'evento si compie (cioè durante le due guerre): tali rappresentazioni cessano nella produzione cinematografica successiva ai due traumatici eventi storici, ma dopo il secondo conflitto mondiale di questa incarnazione oscura della donna tenebrosa non resterà quasi traccia. Duplice emersione, duplice rimozione. Un'analisi di scenario non può che interessarsi alla concretezza materiale delle forme che il visibile assume: sarà dunque necessario far riferimento, per i personaggi femminili qui presi in esame, anche alle attrici che li interpretarono, al sistema produttivo e al contesto sociale, oltre allo scenario storico di riferimento.

2. *Prima versione*

La prima versione di questa raffigurazione femminile compare nel periodo muto in un preciso segmento produttivo del cinema delle dive italiane: negli anni della prima guerra mondiale un'attrice, Pina Menichelli, in due film di grande successo, a distanza di un anno l'uno dall'altro, interpreta una donna fatale che conduce alla rovina gli uomini che la amano (*Il fuoco*, 1915 e *Tigre reale*, 1916, entrambi di Pastrone). La diva degli anni Dieci incarna spesso la donna vendicativa, risposta autodistruttiva a una società che la schiaccia e l'aggioga. La ribellione, censurata dal codice morale, viene generalmente punita con la morte o il suicidio nel finale del film.[140] La serializzazione di questi destini di annichilimento, negli anni della guerra mondiale, diventa

progressivamente evidente: più si afferma il genere drammatico con al centro una protagonista destinata a soccombere (il *diva film*, erede del melodramma ottocentesco, genere di largo successo e bene esportabile), più il numero delle "vittime" della finzione cinematografica si infittisce. E sono tutte donne bellissime, fiere, indomite, accomunate dal gesto di sollevare il volto come ad esprimere la volontà di affermarsi guardando senza paura davanti a sé. In particolare i personaggi femminili dei due film di Pastrone non soccombono, anzi determinano l'annientamento dei protagonisti maschili come accade nei racconti di streghe. Il finale più significativo è senz'altro quello de *Il fuoco* dove la donna si congeda levando sprezzante il mento e chiudendo il bavero sul segno della colpa (un neo), mentre l'ultima sequenza mostra l'amante recluso e impazzito (Febo Mari), ossessionato dall'immagine della donna-gufo che lo ha distrutto. L'inquadratura che mostra il pittore imprigionato dalle sbarre di una finestra di lato, sullo sfondo un castello dalle forme antropomorfe, intento a realizzare origami in forma di volatile, ricorda da un lato le narrazioni stereotipe delle vittime della stregoneria, con la simbologia del rapace che si incarica di rendere evidente la compromissione mentale e l'ossessione materializzata del soggetto, dall'altra si confonde con il destino dei reduci di guerra, giovani uomini psichicamente instabili perseguitati dal trauma bellico. Analogamente in *Tigre reale*, tratto dall'omonima novella di Verga, la contessa Natka provoca il suicidio dell'amato conte Dolski (ancora Febo Mari) nella parte della storia che rievoca il peccaminoso passato della contessa in Russia. Nella prima metà degli anni Venti la donna fatale, caratterizzata dagli eccessi stilistici delle attrici che interpretano il tipo, si eclissa dal cinema italiano insieme alla produzione che tocca un minimo storico mai più raggiunto in seguito.

Come una corrente carsica, questa tipologia femminile si attesta nel cinema tedesco del boom produttivo raggiunto fra la metà degli anni Venti e l'inizio del sonoro. Di qui, insieme alla folla di uomini e donne che abbandonarono la Germania emigrando in America nel periodo nazista, il tipo fatale sbarca nel Nuovo Mondo e si insinua nel cinema hollywoodiano dei primi anni Trenta soprattutto attraverso gli aggressivi e scandalosi personaggi interpretati da Marlene Dietrich nei film di Sternberg,[141] che ripropongono lo stereotipo della dominazione femminile, mentre in parallelo Greta Garbo esercita il suo fascino androgino nell'ultima grande stagione del muto. Nel primo cinema sonoro, le donne interpretate da Marlene Dietrich si arrogano la libertà di trasgredire le regole senza soccombere agli esiti delle loro azioni. Il canto fumoso e le esibizioni ideate sui palcoscenici dei cabaret berlinesi dai personaggi dietrichiani si imprimono nella memoria come esercizi di siderale distanza dalla realtà. Nel melodramma esotico di Sternberg-Dietrich come nei film in cui Garbo è spia, regina del doppio gioco, assassina, aristocratica, moglie infedele, ammaliatrice, cortigiana e prostituta, non si prevede una fine tragica per la donna che esce dagli schemi. Diluendo e derealizzando il tormento fatale, i volti femminili del cinema europeo naturalizzato americano si emancipano dalla madrepatria e colonizzano l'immaginario ormai reso universale dal potere economico dello *studio system*. Così si avviano verso nuove configurazioni assegnate alle rappresentazioni femminili dalla cultura e dalla società statunitensi.

3. *Seconda versione*

Se la prima versione del tipo cinematografico della donna tenebrosa è incarnata dalle dive del muto, la seconda andrà individuata nelle protagoniste del noir.[142] Durante la seconda guerra mondiale le donne tenebrose tornano a manifestarsi in momenti significativi del cinema di finzione attraversando le produzioni europee e americane: la loro presenza si riscontra nel polar francese, nel noir americano ma anche nei due film indicati come precursori del neorealismo in Italia, ovvero *Ossessione* di Luchino Visconti (1942) e *I bambini ci guardano* di Vittorio De Sica (1943). Accomuna queste donne, quasi lombrosianamente – è in azione, lo si è accennato, un potere colto dalle immagini in movimento in tutto il suo terribile, ottocentesco splendore – una nuova, spiccata tendenza al crimine. Forse Denise (Ginette Leclerc), la protagonista de *Le corbeau* di Clouzot non è il «corvo» del titolo, perché il film sceglie di non rivelare l'identità del colpevole – o meglio della colpevole – che infanga i notabili di un villaggio francese, ma il suo ambiguo sguardo a mezz'asta, sospeso fra vacuità e pericolosa assenza di coscienza, lo lascerebbe supporre.[143] Il delitto compiuto da Nina (Isa Pola) ne *I bambini ci guardano* appare di natura domestica, ma è il suo abbandono del tetto coniugale a spingere il marito, esasperato, al suicidio e a consegnare il figlio alla solitudine del collegio e al silenzioso disprezzo per la madre. Sono invece entrambe uxoricide Phyllis (Barbara Stanwyck), la protagonista de *La fiamma del peccato* di Billy Wilder (titolo originale *Double Indemnity*), e la Giovanna di *Ossessione* (Clara Calamai). Questi film, tutti usciti fra il 1943 e il 1944, non permettono di supporre influssi e scambi reciproci come pure è stato fatto,[144] eppure queste donne noir si somigliano nello sguardo allucinato e retroflesso. Una sorta di male oscuro le pervade e si incarna in fisionomie uniformate dall'epoca: le contraddistingue un'inquietudine sorda e rancorosa, una sorta di fuga allucinata in un altrove immaginario nel quale si esprime un cocente conflitto con la realtà che somiglia a un denominatore sociale comune; doppie, ambigue, al tempo stesso vittime e carnefici.

Ma le due italiane, Nina e Giovanna, esprimono più delle altre, insieme alla ribellione, il rimorso: si caricano di espressioni colpevoli e sofferenti scaturite dal dolore che le lacera senza assolverle. La memoria del melodramma scorre copioso nelle vene delle due protagoniste di questi film che dichiarano aperta la crisi dell'istituzione familiare esaltata dalla propaganda di regime:[145] ciò accade poco prima che saltino in aria, con la fine del conflitto, le tensioni taciute della mancata adesione femminile alle regole sociali imposte alla donna fattrice, colonna ideologica dell'Impero. Anche qui occorre osservare un gesto. Nel finale de *I bambini ci guardano*, Nina l'adultera si consegna inerme all'abbandono del figlio che le volta le spalle e si avvia verso il proprio destino staccandosi fisicamente da lei e percorrendo il corridoio lungo e vuoto del collegio: è un'azione crudele che sottolinea la colpa materna, cui si opporrà l'azione di segno diametralmente opposto di Bruno, il bambino di *Ladri di biciclette* (1948). Nel caposaldo del neorealismo il piccolo protagonista, di fronte al padre che ha rubato ed è stato vilipeso in pubblico per il suo gesto, gli prende la mano assumendosi il doppio carico della colpa sociale e del fallimento genitoriale.[146] Entrambi i film sono scritti da Zavattini e diretti da De Sica, eppure i due bambini posti al centro dei due racconti si comportano in modo antitetico di fronte a genitori analogamente smarriti. Ne *I bambini*

ci guardano la vittima, alla fine, più che il figlio dei due genitori separati appare il padre solo e disperato, che si è tolto la vita rendendo orfano il figlio: è un uomo rovinato dalla passione per la donna che lo distrugge (non diversamente dal protagonista de *Il fuoco* di Pastrone – di nuovo la guerra sta mietendo vittime, e stavolta su innumerevoli fronti).

Anche in *Ossessione* è la donna a costituire il mistero sordo che si annida nel racconto. Nel primo film di Visconti, tratto dal romanzo *hard-boiled* di James M. Cain, il regista chiede all'interprete, Clara Calamai, un forte cambio di registro rispetto all'aspetto stereotipo delle tenebrose protagoniste dei noir anni Quaranta, preferibilmente bionde, algide e dalla chioma scolpita. Giovanna è sciatta, mora e sensuale come il modello in carne ed ossa che aveva ispirato il personaggio, l'attrice che segna – si è visto – in profondità l'immagine femminile del neorealismo. Anna Magnani avrebbe dovuto interpretare la protagonista: su di lei il personaggio viscontiano appare modellato. Dal canto suo Gino (Massimo Girotti), l'amante maledetto che uccide il marito della donna, ne appare piuttosto il complice, vittima di uno sguardo femminile che, forse per la prima volta, presenta l'uomo come preda nell'apparizione iniziale segnata da un vertiginoso zoom in avanti: Gino appare a Giovanna, al loro primo incontro, un ragazzo in canottiera seducente e immaturo, un randagio che, inconsapevole del proprio fascino, suona l'armonica percorrendo da vagabondo la campagna padana. Manipolandolo, lei lo porterà alla rovina.[147]

4. *Dopo la seconda guerra mondiale*

Scrive Miriam Mafai in *Pane nero. Donne e vita quotidiana nella seconda guerra mondiale*:

> Tornano i reduci: le donne che negli anni di guerra hanno preso il loro posto, in fabbrica o negli uffici, devono prepararsi a sgombrare, a restituire il posto di lavoro […]. La guerra è proprio finita. Le donne si rimettono le calze, si sposano, abortiscono, partoriscono, lasciano il lavoro, cercano il lavoro, affollano le parrocchie, vanno in sezione, voteranno per la repubblica, voteranno per la monarchia. Ricorderanno la guerra. La dimenticheranno. Fino alla prossima trasgressione.[148]

Dopo la guerra le donne italiane tornano nei ranghi e il cinema neorealista certifica questa perdita di identità nella vita pubblica dando vita a figure femminili dallo statuto sospeso fra passato e futuro. Il ritorno all'ordine prevede la corposa oscillazione fra vecchio e nuovo.[149] La protagonista di *Riso amaro* di De Santis (1949), la mondina Silvana (Mangano) troppo bella, procace e disinibita per trionfare in una storia proletaria di contadine che sognano l'America, nel finale del film si toglie la vita gettandosi nel vuoto. Si dà la morte all'improvviso, precipitando da un'impalcatura predisposta per il ballo, la sua grande passione. È questo il personaggio femminile che più da vicino ricalca i destini delle eroine del muto, nonostante il contesto e l'immagine siano profondamente mutati. Il suo amore per il boogie-woogie, il chewing gum e i fotoromanzi, segni materiali della società dei consumi che già sta invadendo l'Europa, la connotano in modo ambiguo e ne fanno un'immagine di opalescenza folgorante: la prosperità insita nella sua figura e la seduzione esibita senza ritegno la rendono un personaggio dalla disarmante carica vitalistica, eppure, destinata all'autoannientamento

e “punita” dal racconto, va ad apparentarsi alle vecchie “donne nuove”, insieme alla carica sovversiva di un’immagine che le sopravviverà a lungo insieme alla fierezza dello sguardo colto dalla macchina fotografica di Robert Capa.[150]

Silvana è una donna istintiva, irrazionale come Pina il cui figlio, si è detto in apertura, non può che essere convocato dal film di fronte al cadavere della madre falcidiata per strada, sancendo un trauma inenarrabile: se Silvana si lancia nel vuoto anche Pina agisce, si è detto, in base a un istinto cieco che le fa colpire un soldato tedesco. Con la sua emotività, il giorno delle nozze con un uomo che non è il padre di Marcello, condanna il figlio a restare orfano: per tutta questa serie di ragioni la morte di Pina non ha niente a che vedere con le fini eroiche di Don Pietro e Manfredi.[151] La protagonista femminile che resterà l’emblema della donna della Resistenza presenta dunque, non diversamente da Silvana, tratti ambigui e dissonanti: con una certa sicurezza si può affermare che in lei si condensino le paure connesse all’infrazione del confine tradizionale assegnato ai ruoli sessuali. L’altra figura femminile centrale in *Roma città aperta*, Marina, è una donna calcolatrice, le sue motivazioni sono logiche e razionali, ma si macchia del massimo crimine femminile connesso al conflitto: la collaborazione con il nemico.

Questa nuova immagine tenebrosa, quella della collaborazionista, eccede il “tipo noir” già di per sé eccessivo e negativamente connotato: la debolezza femminile, l’inaffidabilità e perfino il lesbismo non lasciano alcuna possibilità chiaroscurale al disegno complessivo del personaggio di Marina. La ragazza aspira sostanzialmente ai beni materiali, oggetto di una doppia condanna morale da parte del cattolicesimo e dell’ideologia marxista: la figura femminile positiva sarà infatti incarnata nel dopoguerra dalla donna onesta e parsimoniosa.[152] In Marina alberga il fantasma delle rappresentazioni popolari dei rapporti fra le donne italiane e gli occupanti tedeschi, come emerge dal dialogo fra Marina e Manfredi:

> Certo ho avuto degli amanti. Certo, cosa dovevo fare. Con che credi che abbia pagato questi mobili, questi vestiti, tutto. Con la mia paga? Mi basta appena per le calze e le sigarette. Mi sono arrangiata come fanno tutte. È la vita […]. La vita è una cosa sporca, brutta. Io conosco la miseria e mi fa paura. Se non avessi fatto quel che ho fatto ora sarei sposata con un tranviere e creperei di fame.

Miriam Mafai riferisce in termini analoghi la “leggenda” collaborazionista:

> Ci sono donne che per denaro si vendono ai tedeschi, si riconoscono dalle calze di seta, dalle pellicce, dai profumi. E non hanno mai fame. Circolano voci e notizie orrende: ci sono donne nelle stanze in cui i tedeschi cercano di strappare le confessioni con la tortura. Sono ubriache, sono drogate, sono impazzite, ma ci sono anche loro.[153]

Anche Marina è presente in una stanza adiacente al luogo dove viene torturato Manfredi. Peggio: è talmente ubriaca e drogata che quando lo vede in fin di vita prima si mette a ridere, poi urla e sviene. Una sola pagina del libro di Mafai, su ben duecentosettanta, è dedicato alle collaborazioniste, ciò nonostante (a riprova del vigore con cui si afferma lo stereotipo, nei racconti popolari come nel cinema neorealista) un altro brano di *Pane nero* quasi parafrasa i tratti assegnati in *Caccia tragica* di De Santis alla temibile Daniela detta Lily Marlene (Vivi Gioi), capobanda del gruppo armato che taglieggia nel dopoguerra i contadini della bassa padana:

> Circolano notizie e voci strane: che attorno a Roma ci sono bande di malviventi, di sbandati, di partigiani, che attaccano le colonne dei tedeschi: veri e propri scontri armati. Circolano voci strane e leggende: che una di queste bande sia comandata da una ragazza bionda e alta, forse è una spia, ma qualcuno giura che è una ragazza italiana.[154]

Con un attacco armato a un carro inizia appunto il film e viene presentata Daniela nelle vesti di spietata criminale, caratterizzata da una recitazione nevrotica scandita da risate isteriche.[155] All'inizio del racconto si presenta alta e bionda come la collaborazionista descritta in *Pane nero*, ha la chioma scolpita in modo perfettamente omologo a quella di Phyllys ne *La fiamma del peccato*. In seguito viene raccontata così dall'ex partigiano Giuseppe che ha ferito in fronte e da una ragazzina che l'ha conosciuta: «La chiamavano Lily Marlene ai tempi dei tedeschi, ce ne ha combinate di tutti i colori. Faceva la spia». Poi l'adolescente aggiunge, facendo ciondolare le gambe dal tavolo:

> Lily Marlene è bella […]. È stata con noi tanto tempo […]. La mamma la voleva mandar via perché era troppo stracciata. Aveva paura che fosse venuta a rubare […] quando sparavano tutti perché i tedeschi se ne andavano. Piangeva tanto. Dice che voleva stare un giorno solo poi invece è rimasta tanto tempo. È rimasta fino a quando Alberto è tornato dalla guerra […], gli è piaciuta subito. Era tanto istruita, parlava bene. Si sono fidanzati e poi sono partiti insieme […] Vedi queste calze me le ha regalate lei.

Dopo quasi quaranta minuti Daniela cambia fisionomia: la chioma bionda messa in posa, che la rende copia conforme al modello della donna noir, si rivela una parrucca. La capigliatura artificiale nasconde il segno dell'infamia, la rasatura del cranio compiuta dallo stesso partigiano che, alla fine del film, dopo che Alberto ha ucciso Daniela, acconsentirà a lasciare libero il bandito. Descritta come una donna che ha studiato e che sa il fatto suo, è uniformata per fattezze alla fisionomia delle *dark ladies* del noir americano e francese, ma la sua immagine si rivela menzognera, è solo un travestimento. La realtà, cruda e scandalosa, mostra la bellezza di Daniela perduta e punita: alla donna colpevole è stato sottratto il bene che ha venduto al nemico, l'avvenenza. Nel banditismo si manifesta la sua vendetta sociale e finirà, come il ritorno all'ordine sociale postbellico esige, annientata dal racconto.

Rispetto alla passività di Marina che tradisce gli eroi resistenziali perché drogata, manipolata e circuita dalla SS, Daniela è un prepotente motore dell'azione, incarna un'erinni accomunata ai personaggi femminili del melodramma e del noir da una passione amorosa allucinata per Alberto (Andrea Checchi), suo succube che alla fine si ribellerà uccidendola. Daniela muore come una diva del muto, riversa all'indietro in avampiano. L'inquadratura della morte ricalca con una precisione che si spiega solo con il concetto warburghiano di *Nachleben* la posa della donna che, nel 1917, cioè un trentennio prima, durante la prima guerra mondiale, Nino Oxilia aveva filmato in *Rapsodia satanica*: qui Alba D'Oltrevita, che ha stretto un patto con il demonio per restare bella e giovane per sempre, cade vittima di un amore non corrisposto e viene riportata avanti nel tempo dai suoi fantasmi; ormai ingrigita, davanti a uno specchio d'acqua, muore con la testa riversa, frontale alla macchina da presa. Prima di lei era defunta allo stesso modo, in *Ma l'amor mio non muore!* del 1913, la protagonista vittima sacrificale di un amore impossibile, fotografata da Mario Caserini in un piano ravvicinato conclusivo ormai priva di sensi, con il volto capovolto offerto allo sguardo

della cinepresa, nel film che aveva segnato l'avvio del cinema delle dive italiane. *Dark lady* irredimibile, ma preceduta dalle donne degli anni Dieci nel sigillo dannato di un'intera vita, Daniela-Lily Marlene, come Marina, ha flirtato con il nemico: in lei, come in Marina, non alberga alcun mistero. Entrambe le collaborazioniste restano figure monocordi, ultime eredi di un'immagine archetipica, quella della morte come unica via d'uscita dal vicolo cieco di un'esistenza segnata dalla colpa. Le tenebrose "seconda versione" finiscono punite dal giudizio della storia, fuse con la guerra, con i suoi mortiferi fantasmi e coi miasmi della paura di un ordine sociale sovvertito che il racconto cinematografico certifica e si incarica di sanare punendo le colpevoli con la pazzia (Marina) o con la morte (Daniela).

5. *Ambiguità di un'icona con le calze*

Oltre la fisionomia stereotipa delle collaborazioniste il cui tipo fisico, si è detto, ricalca quello delle tenebrose del noir americano, del polar francese e dei film italiani pre-neorealisti, occorrerà soffermarsi su un particolare tratto distintivo che identifica le donne compromesse con il nemico. Da questa angolazione i personaggi femminili appaiono portatori di una superficialità correlata a valori negativi, che saldano le sopravvivenze della cultura ottocentesca (l'esibizione di cappelli, *jupe-culotte*, veli e accessori d'ogni foggia da parte delle dive degli anni Dieci) alla linea di continuità che va dalla *belle époque* al modernismo per poi sfociare nella nascente società dei consumi. Le collaborazioniste, e più in generale le tenebrose – o quel che ne resta, una volta uscite dalla codifica della "seconda versione" – sono donne con le calze in un'epoca di cuciture dipinte con la matita sulle gambe. Rappresentano quella piccola porzione di donne giovani, belle e desiderabili che durante la guerra si sono servite del mercato nero e trovano il denaro necessario ad esibire il loro fascino anche quando c'è penuria di tutto. Nel 1945 star hollywoodiane come Rita Hayworth o Jane Russell mostravano quanto fossero belle le gambe delle donne che indossavano le calze di nylon, ma in Italia, sotto i bombardamenti, le giovani non potevano permettersi di comprare calze di seta. Dunque se lo facevano o erano prostitute,[156] o collaboravano con gli occupanti, o realizzavano illeciti con la borsa nera. Le altre torneranno ad indossare l'indumento, divenuto introvabile durante la guerra, solo dopo la fine del conflitto, come spiega Mafai. Se possiedono le calze, o addirittura le donano, come fa Daniela con la bambina che ricorda Lily Marlene esibendo le gambe magre per mostrare il prezioso lascito, saranno identificate come donne perdute. Marina dichiara di servirsi al mercato nero, dice senza vergogna di averle acquistate e che investe la sua paga nelle calze e nelle sigarette: esibire il corpo e fumare (come faceva Dietrich) sono azioni poste, nella conversazione con Manfredi, agli antipodi della vita che Marina ha rifiutato (sposare un tranviere e morire di fame). Ma sono tante le donne che scelgono di prostituirsi e che il cinema post-bellico racconta. Ad esempio, all'insaputa di suo fratello, Maria (Carla Del Poggio) si vende nella Torino del dopoguerra: il protagonista de *Il bandito* di Lattuada (1946) la ritrova senza inizialmente riconoscerla. La sorella morirà sconciamente, esibendo il corpo seminudo sulle scale, in seguito a uno scontro a fuoco accidentale avvenuto di fronte alla casa di tolleranza in cui lavora. Ernesto

(Amedeo Nazzari) si getta sul suo corpo per nascondere la vergogna della nudità, ma poi abbandonerà il cadavere della sorella per scappare dalla malvivente che lo protegge, Lydia. Il nome, largamente ricorrente fra i personaggi del *diva film* italiano, qui è assegnato a una donna di malaffare: fuma, indossa abiti aderenti e boa di struzzo, adesca Ernesto ed è amante del capobanda. Tenebrosa per antonomasia, perduta e assuefatta al vizio come le protagoniste del noir americano, ha una voce profonda priva di inflessioni, modi spicci, rudi e volgari, il volto spigoloso e non più giovane di un'Anna Magnani trentottenne convinta a interpretare il discutibile personaggio da Riccardo Gualino,[157] il produttore della Lux Film che aveva fatto la sua fortuna chiamandola a interpretare due commedie popolari campioni di incassi nel dopoguerra, *Abbasso la miseria!* (1945) e *Abbasso la ricchezza!* (1946), entrambe dirette da Gennaro Righelli. Nel primo Annina (Magnani) critica pesantemente il marito camionista che non si presta a trasportare merci per la borsa nera, nel secondo Gioconda (Magnani) è una fruttivendola romana che si è arricchita con il mercato clandestino. I tre personaggi – Lydia, Annina, Gioconda – sono interpretati dall'attrice negli stessi anni di *Roma città aperta* ed esibiscono connotazioni morali dubbie. Se Lydia appare a pieno titolo omologabile alle tenebrose "seconda versione" (ma non viene "punita" dal racconto, ne esce senza conseguenze, come le donne dietrichiane), nelle altre due è presente – nei modi, negli abiti e perfino nell'ironia con cui l'attrice interpreta la cafona ripulita – la Magnani sciantosa, la grande attrice del teatro di rivista, la soubrette che il pubblico popolare del teatro leggero aveva acclamato negli anni di guerra. Il volto che Anna Magnani presta a queste donne nel cinema postbellico appare totalmente antieroico. La sua è l'effigie mobile di un'attrice pluridiplomata e dalla vasta esperienza, teatrale e cinematografica,[158] in grado di commuovere con la sola presenza sullo schermo le platee del dopoguerra, che esibisce le tenebre invece di rimuoverle; quest'amata riconoscibilità (il pubblico da subito le vuole bene) è il segno più evidente dello statuto incerto delle rappresentazioni femminili del periodo. Anna Magnani carica su di sé e sulla sua figura, densa di contraddizioni, tensioni esplosive inespresse e inesprimibili. O meglio, fa esplodere quel che può usando il "fuori scena", cioè la sua persona pubblica, come estensione delle intemperanze, delle ribellioni mute e sorde che i suoi personaggi non possono esprimere.[159]

Fra il 1945 di *Roma città aperta* e il 1947 de *L'onorevole Angelina* di Luigi Zampa, nella società italiana il disegno del ritorno all'ordine delle donne fra le mura domestiche è tracciato. Non solo non potranno "fare eroismo", ma neanche ambire a portare sulla scena politica le loro istanze: basterà che si trasformino in consumatrici e si renderanno nuovamente infelici da sé, come mostrerà di lì a poco la parabola tragica della svagata mascherina di sala di Pietrangeli o la sparizione di Anna sull'isola di Lisca Bianca.[160]

In soli due anni, e da sola, l'attrice romana disegna, con i suoi personaggi ambigui o incapaci di esprimersi (Angelina è un balbettio di donna, ancora un tipo emozionale per nulla consapevole, e perciò la sua candidatura politica appare destinata all'insuccesso), la tumultuosa inversione di marcia seguita al ritorno dei reduci, cioè la fine conclamata di ogni trasgressione. La corsa delle italiane alla conquista della sfera pubblica si è arrestata di colpo, le tenebrose vengono ricacciate nell'ombra e la "donna nuova", nonostante abbia tentato fin dal primo Novecento di esibire in modo

spettacolare il proprio diritto all'autoaffermazione, resta per la seconda volta confinata nell'ambito del desiderio, e non ha ancora visto la luce. La conquista del diritto di voto sarà solo il primo vagito di una neonata identità collettiva femminile così a lungo richiesta.[161]

Riavvolgendo la pellicola si può ora tornare alla scena madre iniziale.[162] Prima della morte di Pina si seguono i soldati che entrano nel caseggiato per fare il rastrellamento. Uno di loro arriva nello scantinato, in una lavanderia vuota, alza gli occhi e si ritrova davanti una serie di gambe femminili grasse, per nulla desiderabili, ma le osserva per un certo tempo: sono le donne in fila contro il muro sul marciapiede e l'inquadratura ne mostra gli arti nudi, privi di calze. Ecco la vistosa incongruenza: non solo Pina muore in modo indecoroso, con la gonna sollevata e la nudità in vista, ma esibisce un paio di calze scure. È vero che è alla vigilia delle nozze, ma non indossa un abito da festa. Allora chi è questa eroina della Resistenza, una tenebrosa sotto mentite spoglie? Non è legittimo scambiare le calze di Pina per quelle dipinte a pennello sulle gambe dalle ragazze più intraprendenti che si disegnavano sulla pelle, negli anni di guerra, l'indumento introvabile o rinvenibile a caro prezzo: Pina è l'eroina dell'assalto ai forni, madre e donna incinta, non una ragazza frivola; peggio sarebbe, a ben vedere, se fossero calze pitturate, ancor più apparirebbero un segno incongruo, una nota di esibizionismo stonata sul corpo dell'icona resistenziale. Eppure sono lì, sotto i nostri occhi, un paio di calze esibite sulle gambe senza vita di una donna del popolo che ha dato l'assalto ai forni e una violenta manata a un soldato tedesco. E non era neanche sposata all'uomo di cui era incinta, e per un gesto istintivo di ribellione ha lasciato un bambino orfano. Ma, soprattutto, chissà dove ha trovato i soldi per comprarsi le calze. Meglio lasciarla morire a metà film.

126. «Osservatorio privilegiato di tanti percorsi di vita improvvisamente sconvolti, i contesti bellici, com'è noto, fungono da acceleratore dei processi di ridefinizione dei rapporti di genere» (M. Casalini, *Le donne della sinistra (1944-1948)*, Roma, Carocci, 2005, p. 23).

127. P. Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, Firenze, La Nuova Italia, 1984; Id., *Ombre passeggere*, Venezia, Marsilio, 2015.

128. «Non si può affrontare lo studio della contemporaneità senza confrontarsi con le trasformazioni delle forme sensoriali che derivano dal bagno di immagini e suoni in cui siamo immersi» (G. De Luna, *La passione e la ragione*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. 121).

129. «Il gesto di Don Pietro, che nelle inquadrature 354-355 si china a terra sostenendo amorevolmente il corpo di Pina privo di vita, costituisce sì un puntuale richiamo iconografico alla pietosa assistenza offerta dalla Madonna a Gesù, ma a ruoli invertiti» (D. Bruni, *Roberto Rossellini.* Roma città aperta, Torino, Lindau, 2006, p. 112).

130. Scrive Pasolini nel 1955 ne *La religione del mio tempo*: «Quasi emblema, ormai, l'urlo della Magnani, / sotto le ciocche disordinatamente assolute, / risuona nelle disperate panoramiche, / e nelle sue occhiate vive e mute / si addensa il senso della tragedia» (P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, pp. 937-938).

131. Dopo l'accurato lavoro di Stefano Roncoroni svolto a partire dalla comparazione fra sceneggiatura desunta e sceneggiatura originale (o per meglio dire fra l'analisi della copia italiana del film e la riproduzione con note di un'imprecisata versione della sceneggiatura), oltre alle ricerche di David Bruni sull'opera, siamo in grado di ricostruire la genesi della scena. Amidei, lo sceneggiatore e ideatore del progetto, conosce la storia di Teresa Gullace e ciononostante sceglie, in sceneggiatura, di far sparare a Pina da un milite fascista («un giovinastro dal volto bestiale» che «la respinge brutalmente con una mano»)

anziché, come accadde nella realtà, da un soldato tedesco (S. Roncoroni, *La storia di* Roma città aperta, Genova-Recco, Le Mani, 2006, pp. 220-226). Ma quel che più colpisce, leggendo la sceneggiatura originale, è che Francesco si trova dietro la finestra della caserma di San Michele in Trastevere e non su una camionetta. Dunque la sequenza, nel passaggio dalla sceneggiatura al film, si è messa in movimento: il movimento esalta la transitorietà delle azioni ed è la caratteristica intrinseca del cinema, nonché elemento chiave dell'episodio. Cosa è avvenuto nel passaggio dalla sceneggiatura al film? Secondo la ricostruzione di Bruni, che si limita comunque a riportare gli aneddoti fioriti intorno alla lavorazione, non si trattò di un'azione improvvisata ma della rielaborazione, da parte degli sceneggiatori, di un fatto vero avvenuto durante le riprese: «Lo scontro più aspro e violento fu quello tra Anna Magnani e il fidanzato Massimo Serato, attore e playboy: furibonda per i continui tradimenti, la Magnani si produsse in una memorabile scenata di gelosia insultando Serato, e quando questi venne tratto in salvo da un camion della produzione, l'attrice si lanciò all'inseguimento dell'automezzo, fino a cadere stremata per strada. Gli sceneggiatori trassero spunto da questo fatto per la scena della morte di Pina» (Bruni, *Roberto Rossellini*, p. 40).

132. Per una ricognizione complessiva del melodramma cinematografico italiano cfr. L. Cardone, *Il melodramma*, Milano, Il Castoro, 2012.

133. I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in F. Fellini, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980, p. XXIV.

134. A. Asor Rosa, *L'alba di un mondo nuovo*, Torino, Einaudi, 2002, p. 148.

135. Roncoroni, *La storia di* Roma città aperta.

136. Sui caratteri della scuola italiana del nuovo cinema cfr. *Il neorealismo cinematografico italiano*, a cura di L. Micciché, Venezia, Marsilio, 1999.

137. È la tesi esposta in R. De Gaetano, *Il visibile cinematografico*, Roma, Bulzoni, 2002.

138. M. De Giorgio, *Dalla 'donna nuova' alla donna della 'nuova' Italia*, in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, a cura di D. Leoni e C. Zadra, Bologna, il Mulino, 1986.

139. K. Mazzucco, *Genesi di un'opera "non finibile"*, in K.W. Forster e K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'*Atlante della memoria, a cura di M. Centanni, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 55-84. «L'insegnamento della sua raccolta di immagini, che spazia dall'antichità fino al Novecento, è che i simboli sono virtualità pura che viene riattualizzata e "polarizzata" trovando nuove configurazioni e nuove letture confacenti alle situazioni storiche» (S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 100).

140. «Sebbene il dolore della diva possa derivare dalla perdita di un bambino [...], la sua sofferenza scaturisce sia dalla scelta dolorosa di rimanere ancorata al passato, sia dalla decisione solitaria di rompere le regole. Data, dunque, la mancanza di opzioni realmente accettabili, non è sorprendente che alla fine della maggior parte dei melodrammi l'eroina rientri nello status quo oppure venga punita o addirittura uccisa. La diva è in una condizione di pena costante, e continua a soffrire fino al sollievo della morte» (V. Festinese, *Mater dolorosa: estetica masochista e* diva film, in «Bianco e Nero», 570 (2011), pp. 24-25).

141. G. Studlar, *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*, New York, Columbia University Press, 1988.

142. Cfr. V. Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 157-174.

143. Cfr. N. Burch e G. Sellier, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, Paris, Nathan, 1996.

144. Su *Ossessione* e *Riso amaro* come film incentrati sulla «*femme fatale* neorealista» cfr. C. O' Rawe, *Gender, Genre and Stardom: Fatality in Italian Neorealist Cinema*, in *The* Femme Fatale*: Images, Histories, Contexts*, ed. by H. Hanson and C. O' Rawe, New York-London, Palgrave MacMillan, 2010, pp. 127-142.

145. Cfr. M. Nicoletto, *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*, Alessandria, Falsopiano, 2014.

146. «Il bambino torna al padre attraverso la sua decadenza, lo amerà adesso come un uomo, con la sua vergogna. La mano che fa scivolare nella sua non è il segno né del perdono né di una consolazione puerile, ma il gesto più grave che possa segnare i rapporti fra un padre e un figlio: quello che li fa uguali» (A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1986, p. 311).

147. Cfr. G. Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita*, in *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, a cura di G.P. Brunetta, Torino, Fondazione Agnelli, 1996, pp. 357-387.

148. M. Mafai, *Pane nero. Donne e vita quotidiana nella seconda guerra mondiale*, Milano,

Mondadori, 1987, pp. 269-271.

149. E. Galli Della Loggia, *Una guerra “femminile”? Ipotesi sul mutamento dell’ideologia e dell’immaginario occidentali tra il 1939 e il 1945*, in *Donne e uomini nelle guerre mondiali*, a cura di A. Bravo, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 3-27.

150. Sul «caso *Riso amaro*» cfr. S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 236-242.

151. Lo nota per primo Sorlin, in *La storia nei film*, p. 13.

152. A. Bravo e A.M. Bruzzone, *In guerra senza armi. Storie di donne 1940-1945*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

153. Mafai, *Pane nero*, p. 170.

154. *Ibidem*.

155. Sul film cfr. *Giuseppe De Santis. La trasfigurazione della realtà / The Transfiguration of Reality*, a cura di M. Grossi, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia-Associazione Giuseppe De Santis, 2007.

156. Cfr. S. Parigi, *Il neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 139-148.

157. C. Cosulich, *I film di Alberto Lattuada*, Roma, Gremese, 1985, p. 33.

158. La mitologia sorta attorno ad Anna Magnani ne occulta sempre, in prima istanza, l’ineccepibile formazione di diplomata in canto all’Accademia di Santa Cecilia e in recitazione all’Accademia d’arte drammatica Silvio d’Amico; in seconda istanza tende a trascurare la notevole carriera teatrale maturata sia nell’ambito di prosa che di rivista, nonché la presenza stabile rivestita nel cinema italiano del periodo bellico: prima di *Roma città aperta* Anna Magnani sembra non esistere, invece durante la guerra spicca come la più talentuosa attrice dello spettacolo italiano. Lo certifica Cesare Zavattini, che tesse le lodi delle sue portentose esibizioni nel 1940 e poi convince De Sica ad assegnarle il ruolo della cantante in *Teresa Venerdì* (1941). Cfr. M. Hochkofler, *Anna Magnani*, Roma, Gremese, 2007.

159. Sono talmente numerosi gli eventi raccontati dalle cronache che vedono l’attrice protagonista di gesti eclatanti da costituire in sé un oggetto di studio. Si veda in proposito B. Rossi, *Anna Magnani. Un’attrice dai mille volti tra Roma e Hollywood*, Genova-Recco, Le Mani, 2015.

160. Mi riferisco a *Io la conoscevo bene* di Pietrangeli (1965) e a *L’avventura* di Antonioni (1960). «La prima azione portata a compimento da Angelina è l’assalto al deposito alimentare di un borsaro nero che replica, in tempi mutati, quella al forno di *Roma città aperta*. Le successive riguardano l’approvvigionamento d’acqua, la lotta per avere una fermata di autobus, una mensa assistenziale per i bambini e, dopo l’alluvione che colpisce le casupole e le baracche di Pietralata, l’occupazione di appartamenti ancora in costruzione» (Parigi, *Il neorealismo*, p. 162).

161. A. Rossi Doria, *Diventare cittadine. Il voto alle donne in Italia*, Firenze, Giunti, 1996.

162. G. Grignaffini, *La scena madre. Scritti sul cinema*, Bologna, Bononia University Press, 2002.

Valeria Festinese

Dal neorealismo alla commedia: proiezioni del femminile nel secondo dopoguerra

Nell'immediato dopoguerra si avvia in Italia un lungo processo di trasformazione, che parte dalla ricostruzione di un'identità nazionale dopo i drammi della guerra e che tocca ogni aspetto della vita sociale, da quello privato a quello culturale. Per comprendere al meglio la produzione cinematografica del periodo è necessario dunque tener conto di queste trasformazioni, in particolare di quelle destinate a lasciare un'impronta significativa nella mentalità collettiva.

Dopo il ventennio fascista che – pur con le infinite contraddizioni implicite nella costruzione di diversi modelli di comportamento destinati alle donne delle diverse classi sociali – aveva dato un'apparenza di stabilità alle relazioni fra i sessi, negli anni dopo la guerra emergono nelle nuove generazioni segnali di un cambiamento nelle dinamiche del rapporto uomo/donna. Si passa così da un iniziale recupero dei tratti più tradizionali dei connotati della femminilità del dopoguerra al profilarsi di nuove identità di genere, soprattutto nella seconda metà degli anni Cinquanta; e in questo contesto il cinema svolge un ruolo tutt'altro che secondario. Si pone come modello che anticipa e favorisce le trasformazioni sociali, fornisce delle ipotesi di comportamento, propone delle soluzioni possibili e nuove ai problemi reali e dell'immaginario degli italiani.

Il modo forse più diffuso di parlare degli anni Cinquanta è stato quello di accentuare il contrasto con il decennio successivo, ma buona parte delle premesse di ciò che verrà dopo è rintracciabile nel delinearsi proprio in questo periodo di una serie di fenomeni sociali "rivoluzionari", quali la trasformazione del sistema dei mass media con la nascita della televisione, l'influenza della pubblicità sui consumi che iniziano ad essere desiderati, la crescita delle città, l'emigrazione e il lento avvio dell'industrializzazione.

Per le donne poi si prospetta un contesto storico di certo non meno denso di contraddizioni di quello sperimentato nel ventennio: nella vita sociale si profilano alcuni cambiamenti ma allo stesso tempo molte strutture resistono.[163] Dopo la conquista del voto nel 1946, la scena politica resta caratterizzata da una serie di piccoli passi, in realtà piuttosto timidi, verso l'applicazione di quelle norme, presenti nella Costituzione ma spesso ignorate nella pratica, che vanno nella direzione di una sostanziale parità tra uomini e donne. Così, se da un lato si assiste alla conquista di una piena cittadinanza, dall'altro si registra un calo dell'occupazione femminile e una scarsa partecipazione alla vita politica.

Come scrive Simonetta Piccone Stella, le donne che si formano negli anni Cinquanta appaiono «schiacciate tra la ripresa di prestigio della figura femminile tradizionale e i due o tre prototipi della donna emancipata allora attuali». Forse il motivo per cui questa generazione è stata poco studiata è che essa non ha prodotto comportamenti collettivi propri, né una riflessione particolare su se stessa: «soprattutto le giovani vivono ignare l'una dell'altra [e] hanno elaborato nell'ombra una varietà notevolissima di identità nuove, di soluzioni personali ed autentiche, pur senza partorire un modello preciso».[164] L'ideale più avanzato del periodo pare quello della conciliazione tra il lavoro produttivo e l'attività familiare. Tutte le campagne e le conquiste del dopoguerra (per il non licenziamento delle donne sposate, per la pensione alle casalinghe, per i nidi) si ispirano, non a caso, all'ideale dell'armonico equilibrio tra impegno dentro e fuori le pareti domestiche, puntando a conquiste che dovevano mettere in grado tutte le donne di perseguire la cosiddetta "doppia meta". In realtà, per arrivare alle prime concrete riforme del mercato del lavoro bisognerà comunque attendere il decennio successivo. Tant'è che mai come negli anni Cinquanta quella della casalinga appare la "professione" più diffusa tra le italiane.

Piccone Stella evidenzia i timori e il disagio di una nuova generazione di donne che si trovava di fronte a cambiamenti innegabili, in un contesto sociale che stentava però ad accettarli: «i passi nuovi erano travagliati all'interno da ripensamenti, pentimenti, marce indietro; mascherati al di fuori da finzioni e bugie».[165] Il cinema si è posto in questo contesto come possibilità di creare un confronto tra le donne, perché consentiva loro di uscire di casa e di sperimentare una crescita individuale pur all'interno di un'esperienza di gruppo.

Del resto più in generale, cioè non solo per le donne e non solo negli anni Cinquanta, il cinema si configura come un «luogo privilegiato per interpretare e costruire desideri sociali e stili di vita, dando voce in modo più intenso a percorsi storicamente possibili dell'identità».[166] La visione è un'occasione di incontro e di sovrapposizione fra sfera privata e sfera pubblica, fra individuo e gruppo e, soprattutto, uno strumento di costruzione dell'identità collettiva, tanto da far assumere ai film la valenza di preziose testimonianze del patrimonio simbolico e culturale di un determinato contesto sociale e storico. Presi così come macrosistema, sostiene Gian Piero Brunetta, «i grandi e piccoli film del dopoguerra accompagnano e aiutano a definire, giorno per giorno, caratteristiche e trasformazioni della vita e della mentalità degli italiani».[167]

In questi anni, infatti, stanno cambiando gli stili di vita, le forme culturali e i modelli di consumo. Lentamente la cultura di massa entra a far parte della vita quotidiana ed inizia ad acquistare significato quando viene assorbita in modelli di comportamento "personalizzati" che si adattano alla realtà italiana.

In effetti solo a partire dal secondo dopoguerra si può parlare in Italia di cinema di massa. L'affezione al grande schermo raggiunge livelli mai più eguagliati in seguito: il 1955 è l'anno in cui si staccano in assoluto il maggior numero di biglietti, ben 819.424.000. La frequentazione delle sale cinematografiche si trasforma in un rito settimanale: rappresenta insomma senza dubbio la forma di svago prediletta dagli italiani.[168]

Tra i giovani si stabilisce una particolare sintonia con il cinema, che perde la

valenza festiva e si trasforma in un'abitudine. Ciononostante,

> il cinema continua a essere lo spazio dell'emozione, legata alla particolare atmosfera che si respira dentro la sala. [Rappresenta] per questa generazione, un territorio di frontiera teso fra realtà e immaginazione, fra gioco e impegno, fra dovere sociale e trasgressione, […] il luogo dove più facilmente si dà corpo ai desideri e si concretano i progetti. È allora quasi scontato che proprio l'esperienza di consumo diventi veicolo e, sovente, strumento per soddisfare il bisogno che più fortemente pervade gli strati giovani della società di questi anni: l'esigenza di cambiamento, di presa di distanza dal passato, la necessità di fare piazza pulita della tradizione e di trovare nuovi referenti simbolici, intorno a cui riaggregarsi e riaggregare il corpo sociale.[169]

Non solo il cinema ma l'intero scenario dei media attraversa una fase di trasformazione e di sviluppo in questo decennio: nel dopoguerra si registra un aumento degli spettatori anche del teatro di varietà, della rivista e una crescita consistente della fruizione delle emissioni radiofoniche. Poi, dopo l'inizio delle trasmissioni nel 1954, la televisione assumerà un ruolo centrale di aggregazione e socializzazione: andare a guardare la TV fuori della propria abitazione diventerà un rito collettivo destinato a occupare un posto centrale nel consumo del tempo libero. Non si può poi trascurare la fortuna che in questi anni hanno prima il fumetto e poi il fotoromanzo. Dal momento che quest'ultimo era diffuso soprattutto (ma non solo) tra le donne, è molto interessante rintracciarne i modelli e l'immaginario veicolati. Anche nel fotoromanzo, come nel cinema e nel "rosa" in generale, la figura femminile è il motore della storia, e per molte delle lettrici questa è una novità. Ma anche qui, il nuovo non rinnega la tradizione: ammodernati ma rassicuranti, i modelli di mascolinità e femminilità non mettono in discussione il ruolo pubblico/protettivo dell'uomo né la componente sacrificale/perdonante della donna.[170]

Ciò non toglie che negli anni Cinquanta il cinema continui a mantenere un ruolo trainante nell'ambito culturale italiano e sembri esercitare un'indubbia forza attrattiva nei confronti delle altre forme di spettacolo, che cattura ed assorbe: nei film irrompe la rivista, la musica, il fotoromanzo, la pubblicità e, a volte, anche la televisione.

Secondo Stephen Gundle, non a caso, il trionfo della cultura visiva su quella stampata nel campo dell'informazione e dell'intrattenimento popolare ha costituito la premessa fondamentale del diffondersi della cultura americana in tutto il mondo.[171] La ricerca di modelli di comportamento alternativi si intensifica nei momenti in cui una società è percorsa da processi e stimoli di cambiamento, quando le vecchie norme o i vecchi costumi sono stati infranti o non sono più in grado di offrire sostegno. Proprio per le sue condizioni di paese da ricostruire, l'Italia del dopoguerra è stato dunque il paese europeo più recettivo nei confronti dei messaggi culturali americani, del resto già ampiamente diffusi negli anni Trenta.[172] E come allora il grande schermo rappresenta il mezzo di trasmissione più efficace della cosiddetta «americanizzazione»:[173] il cinema hollywoodiano finisce con l'incarnare, in altre parole, «lo specchio della modernità» e il veicolo di nuove tendenze comportamentali.[174] Non per niente il numero di film americani distribuiti in Italia dal dopoguerra in poi è davvero imponente (sempre ampiamente sopra i duecento titoli l'anno tranne nel 1956, l'anno di massima produzione italiana), tanto che per tutto il decennio le percentuali degli incassi dei film *made in USA* sono quasi sempre il doppio di quelli italiani.[175]

Quegli anni hanno rappresentato insomma un periodo di evoluzione e di cambiamento della mentalità collettiva, e innegabilmente la cultura statunitense ha influenzato i comportamenti, l'immagine e l'immaginario delle donne italiane, che spesso consideravano i traguardi raggiunti dalla società americana un esempio a cui ispirarsi.[176] L'influenza degli Stati Uniti «toccò ogni aspetto della vita quotidiana»,[177] finendo col permeare la cultura di massa, a dispetto di una generalizzata ostilità esibita sia da parte delle sinistre e del mondo intellettuale in generale sia dalla Chiesa. Questo mix di attrazione e repulsione (ma soprattutto attrazione) è testimoniata da molti film italiani, primo fra tutti il celeberrimo *Un americano a Roma* (1954), in cui Alberto Sordi cerca di conciliare spaghetti e melassa.

1. *Il cinema del dopoguerra*

Per incentivare la ripresa dell'industria cinematografica dopo gli anni della guerra, per conquistare platee più vaste e contrastare lo strapotere dei film americani, fino alla metà degli anni Cinquanta vengono messe in atto diverse strategie, e in primo luogo si punta sul consolidamento di un sistema di generi che rispecchino i gusti del pubblico in base alle appartenenze sociali e geografiche. I film cosiddetti "d'autore" sono destinati al pubblico borghese dei centri urbani e delle sale di prima visione; i film comici e quelli musicali, i melodrammi, i drammi storici ai ceti popolari che affollano le seconde e le terze visioni delle periferie e dei centri minori. Va aggiunto poi il mercato locale, soprattutto meridionale, con il successo del filone napoletano, ricco di film musicali e melodrammi.

Il sistema dei generi dura fino alla metà del decennio, quando inizia ad affermarsi un prodotto "medio", la commedia, il cui compito è quello di uniformare i gusti del pubblico e di offrire incassi sicuri e necessari alla sopravvivenza della industria cinematografica nazionale.[178] L'obiettivo è intraprendere un percorso che guidi gli italiani alla scoperta di un paese e della sua storia collettiva, partendo dal basso, da quelle classi popolari che la stagione dei "Telefoni bianchi" aveva "dimenticato" per proporre agli spettatori la rappresentazione di un benessere tanto ridondante quanto artificiale. Ovviamente il corpus dei film di finzione

> non è del tutto congruente e sovrapponibile alla totalità della storia del paese, ma riesce a rappresentare comunque un segmento significativo e a coglierne, nel breve, medio e lungo periodo, le macro o le microtrasformazioni, le oscillazioni e variazioni (sensibili o quasi impercettibili) economiche e sociali, etiche e ideologiche, culturali e antropologiche, urbanistiche e ambientali. […] In pratica tutto il cinema italiano del dopoguerra viene a disporsi come un gigantesco ipertesto analizzabile, scomponibile e percorribile attraverso itinerari multipli.[179]

Ma che ruolo viene assegnato alle donne in questo contesto? Non si tratta certo di una domanda a cui dare una risposta univoca: i modelli di femminilità che si alternano nel corso del decennio sono infatti molteplici e talvolta anche contraddittori fra loro.

Osservando il cinema del dopoguerra, non si può non partire da *Roma città aperta* di Roberto Rossellini (1945), film simbolo del neorealismo e punto di rottura nella storia del cinema italiano. Il film si ispira ai nove mesi dell'occupazione nazista di

Roma e tra i personaggi spicca la figura di Anna Magnani, la sora Pina. Vedova, con un figlio, incinta di Francesco che avrebbe dovuto sposare l'indomani, Pina muore a metà film in una delle scene più famose della storia del cinema, uccisa da una mitragliata dei tedeschi mentre corre dietro al camion con cui stanno portando via il suo Francesco. Il personaggio è interpretato con una passione e un realismo inediti nel cinema. Le altre figure femminili che si contrappongono a Pina vengono presentate negativamente: dall'attricetta che tradirà il fidanzato antifascista alla tedesca che trama e offre droga per ottenere informazioni da passare ai comandanti della Gestapo. L'unico modo positivo di essere donna, insomma, è qui l'essere madre, moglie, martire. Gli altri modelli femminili non offrono una possibile identificazione alle spettatrici.

Ne *L'onorevole Angelina* di Luigi Zampa (1947), Anna Magnani interpreta un personaggio per certi versi molto simile: sopravvissuta alla guerra, la popolana di *Roma città aperta* si reincarna in Angelina, abitante della periferia romana che lotta per sfamare la sua numerosa famiglia, assaltando un forno, occupando le case appena costruite, rappresentando gli interessi degli abitanti della borgata. La figura di donna che viene trasmessa dal film è per certi versi un cliché: pura passione e sentimento, irrazionalità e istinto. Alla fine del film, poi, ogni velleità politica di Angelina viene ricondotta all'ordine: «Me so' accorta che per fà la politica la famiglia m'andava per aria. E io ai ragazzini miei ci tengo e io me li voglio tirà su come me pare. E poi anche senza diventà onorevole c'ho da fà tanta politica a casa!», conclude. Un finale assolutamente tradizionale, dunque, anche se nel messaggio lanciato dal film di Zampa non manca uno spiraglio di novità, con i mariti obbligati, loro malgrado, a badare alla cucina al posto delle donne impegnate nella lotta contro le politiche del governo e la speculazione edilizia.

In *Bellissima* di Luchino Visconti (1952) Anna Magnani interpreta Maddalena, un'altra figura di mamma popolana, che vorrebbe per la sua bambina una vita diversa dalla sua. La porta ad un provino a Cinecittà con il regista Blasetti sperando che venga scelta per il film e che inizi così una carriera nel mondo del cinema. Anche qui il personaggio femminile è rappresentato come impulsivo, irrazionale, possessivo, esuberante. Dopo aver fatto di tutto per far scegliere la sua bambina, portandola dal parrucchiere, dal fotografo e dall'insegnante di danza, dopo aver pagato per ottenere una raccomandazione, quando si rende conto che il mondo del cinema non è così come lo aveva immaginato e che avrebbero scelto sua figlia solo per farsene burla, reagisce rifiutando il contratto e decidendo di ritornare alla realtà, alla sua vita di sempre, accanto al marito, magari un po' rozzo ma che sicuramente le vuole bene.

Un altro film che manifesta la cultura popolare dell'epoca, con tutte le sue contraddizioni e i suoi legami con il cinema neorealista dell'immediato dopoguerra, è *Riso amaro* di Giuseppe De Santis (1949), destinato a riscuotere un grande successo di pubblico, in Italia (quinto nella classifica degli incassi) e anche all'estero. Osservando l'inizio del film, con le inquadrature a descrivere il paesaggio e la *voice over*, sembrerebbe un film in stile neorealista sulla vita delle mondine. Ma all'apparire di Silvana Mangano si nota qualcosa di diverso:

> Il ponte tra il neorealismo e il divismo delle maggiorate, quello dei fotoromanzi e dei film americani – afferma Brunetta – è dato proprio dalla prepotente apparizione di Silvana Mangano in *Riso amaro* […] Il regista cerca di individuare il punto massimo di contatto

con i codici alti di una tradizione cinematografica e culturale e i codici popolari bassi.[180]

Ed è proprio il personaggio di Silvana Mangano che sembra incarnare alla perfezione tutta una serie di elementi della cultura di massa del tempo: balla il boogie-woogie e legge «Grand Hôtel». Ecco allora comparire sullo schermo il primo incontro tra cinema e fotoromanzo.[181] Un incontro che proseguirà per tutto il decennio nei generi cinematografici più popolari, dal melodramma alla commedia, al film comico, dove sull'impianto della cultura "alta" del neorealismo (ambientazione contemporanea, giovani in cerca di lavoro, il problema della casa, difficoltà economiche di ogni tipo, ecc.) si innestano sia strutture narrative dei generi più popolari sia elementi della nuova cultura, soprattutto di provenienza americana, dando origine ad un prodotto medio.

Nel film di De Santis il personaggio di Silvana finisce col somigliare, sotto diversi aspetti, a quelli interpretati dalla Magnani: ancora una volta incarnazione dell'irrazionalità e della passionalità, la donna è una personalità liberamente malleabile dalla figura maschile (Vittorio Gassman), che la irretisce con la promessa della ricchezza. Ricalcando una serie di stereotipi di genere consolidati nel tempo, all'irrazionalità femminile si contrappone la razionalità maschile, incarnata nel film dal personaggio di Raf Vallone. Ma non vanno dimenticate le mondine, protagoniste non secondarie di un film che si propone evidentemente di inserire la vicenda melò nel sottofondo di uno spaccato di vita contadina e di lotta di classe al femminile, sebbene proiettata in una dimensione prepolitica e intrisa di una connotazione sostanzialmente umorale.

Sulla scia di *Riso amaro*, con l'inizio degli anni Cinquanta comincia quella che è stata definita la «disseminazione dell'esperienza neorealista»[182] o addirittura la «degenerazione del neorealismo».[183] Diciamo che le istanze originarie della pratica neorealista si modificarono adattandosi in parte alla nuova situazione, e dunque si può forse parlare, come fa Maurizio Grande, di «amministrazione del neorealismo».[184] L'autore si riferisce con questo termine al periodo che va dal 1948 al 1954, pensando soprattutto ai film del neorealismo rosa di Castellani e Comencini (da *È primavera* a *Pane, amore e fantasia*), anche se la contaminazione del neorealismo con i generi e i modelli produttivi più tradizionali non si limita alla commedia.

2. *Bellezza e divismo femminile: le star come "corpo nazionale"*

Dopo la guerra, in un'epoca di collasso e rinascita della nazione, gli italiani si trovarono di fronte al compito di inventare una nuova identità collettiva, e proprio la bellezza femminile fu spesso utilizzata come simbolo dell'identità nazionale. Già in occasione della proclamazione della repubblica nel 1946, il settimanale «Tempo» propose come emblema della Repubblica italiana il volto sorridente di una giovane donna e, da quel momento in poi, durante tutto il secondo dopoguerra, si sarebbe assistito alla promozione simbolica in chiave nazionalista della bellezza comune.

Il crollo dell'ordine sociale alla fine della guerra e l'esplosione del fenomeno della prostituzione nelle grandi città tendevano ad attribuire maggior rilievo alla sessualità, osserva Gundle.[185] Il discorso sulla bellezza cessò di essere astratto (come la formosa "signorina Grandi Firme" disegnata da Boccasile) per essere invece riferito a persone in

carne ed ossa, la cui avvenenza sarebbe stata spesso usata a scopi commerciali.[186] Già negli anni prima della guerra una fabbrica di cosmetici si era accordata con i settimanali «Tempo» e «Grazia» per sponsorizzare un concorso fotografico che premiava i volti e i sorrisi più naturali. La campagna pubblicitaria fu interrotta dagli eventi bellici ma riprese nel 1946, assumendo i caratteri del moderno concorso di bellezza. Il concorso venne inizialmente chiamato «La bella italiana» e divenne poi noto con il nome di "Miss Italia". In questi anni si assiste in Italia alla diffusione di concorsi di bellezza femminili: da "Miss Vie Nuove" del 1949, promosso dal giornale omonimo, alla "Stellina dell'Unità" del festival di Bologna del 1950, omaggio all'organo del partito comunista: entrambi concepiti come momenti di attrazione del consenso e al contempo esplicitamente declinati "in versione cinematografica". La ricerca di un volto nuovo per il grande schermo, non solo bello ma anche espressivo – come ricorda Cesare Zavattini – era infatti l'obiettivo centrale dei concorsi.[187]

Negli anni Cinquanta la relazione tra il cinema e la bellezza femminile sembra insomma stretta come non mai. La creazione di un nuovo sistema divistico nostrano appariva evidentemente lo strumento più idoneo per risollevare le sorti dell'industria cinematografica dopo i danni della guerra. E proprio la centralità del fenomeno del divismo per la ripresa degli incassi e per l'allargamento del pubblico è stata sottolineata da Vittorio Spinazzola nel suo *Cinema e pubblico*, uno dei primi e più importanti libri sul cinema di quegli anni.[188] Non è un caso che i migliori esponenti del neorealismo (Visconti, Zavattini, De Sica, De Santis e altri) abbiano presieduto le giurie di «Miss Italia» e prima ancora di «5000 lire per un sorriso». Attori e produttori erano richiesti anche nelle eliminatorie di «Miss Vie Nuove»: il legame con il cinema aggiungeva senza dubbio un pizzico di modernità all'evento e rendeva il concorso più appetibile nelle zone rurali. Massimo Girotti, Cesare Zavattini, Lamberto Maggiorani erano spesso chiamati a far parte delle giurie, e nel 1952 si diceva che la casa di produzione cinematografica Ponti-De Laurentiis avesse offerto provini ad alcune delle finaliste. Non era un caso dunque che le nuove dive del cinema italiano provenissero dalla passerella di «Miss Italia»: Silvana Pampanini (seconda classificata nella prima edizione del 1946), Lucia Bosè (vincitrice nel 1947), Gina Lollobrigida, Eleonora Rossi Drago e Gianna Maria Canale (finaliste nell'edizione vinta dalla Bosè) e Sophia Loren (per la quale fu coniato nel 1950 il titolo di «Miss Eleganza»).[189]

Studi recenti sulla natura di questi concorsi di bellezza hanno suggerito che essi non rappresentino semplicemente eventi in cui si tenta di far diventare un oggetto la bellezza femminile, ma siano piuttosto destinati a trasformarsi in «luoghi in cui i significati culturali sono prodotti, consumati e respinti, dove culture e strutture di potere locali e globali, etniche, nazionali e internazionali sono impegnate nei loro aspetti più banali ma anche più vitali».[190] Il corpo femminile finisce insomma con l'incarnare, secondo Gundle, il luogo in cui inscrivere la nuova rappresentazione di un'identità nazionale ostinatamente ricercata, i cui connotati più elementari si riallacciassero a immagini di bellezza, fecondità e "naturalezza".[191] Jacqueline Reich, dal canto suo, ha ipotizzato che il surplus di potere attribuito al corpo femminile rappresentasse una sfida morale, sessuale e sociale all'ordine patriarcale, dal momento che le donne usavano il corpo per sfuggire alla nozione tradizionale di condotta femminile appropriata.[192]

Comunque si voglia interpretare il fenomeno, sta di fatto che negli anni Cinquanta

assistiamo a uno spostamento dell'asse dello sguardo dal volto al corpo, assurto allo stesso tempo al ruolo sia di richiamo erotico per il pubblico maschile, sia di specchio per quello femminile, per il quale la sensazione di prossimità alle star sullo schermo alimenta processi di identificazione, portando all'imitazione del linguaggio del corpo, delle acconciature e della moda osservati nei film.[193] Non c'è dubbio insomma che la vicinanza con il pubblico di riferimento rappresenti una caratteristica fondamentale del divismo italiano, in particolare di questo periodo.

Il rapporto schermo/spettatore è cruciale per comprendere come l'identità delle donne e degli uomini sia profondamente influenzata dalle immagini dei film. Analizzare i processi di immedesimazione con i personaggi appare essenziale, poiché l'identificazione riveste un ruolo centrale nella formazione della soggettività: «più che un meccanismo psichico tra gli altri, [rappresenta] l'operazione con cui si costituisce il soggetto umano».[194] Dal momento quindi che l'immagine cinematografica del corpo femminile ha sempre lavorato per la spettatrice come "fase dello specchio" freudiana, l'assioma fondamentale da cui prendere le mosse risiede nella concezione di Michel Foucault del corpo come «luogo culturale», non originario, in cui si incrociano saperi, norme, politiche, leggi, pratiche di assoggettamento: cioè un luogo plasmato dall'immaginario, quasi una mappa su cui è possibile rintracciare il passaggio del tempo, individuale e collettivo, e i segni del potere.[195] Se dunque il corpo, come osserva Judith Butler, in fondo non è altro che una superficie sulla quale agisce una serie di «forze» sotterranee represse, coagenti in un meccanismo di costruzione culturale esterno al corpo[196] e legato anche alla definizione di una rete di rapporti di potere,[197] sembra più che legittimo ipotizzare che proprio le rappresentazioni che danno forma alle differenti tipologie di donna apparse sugli schermi possano rappresentare una delle chiavi di lettura privilegiate attraverso cui interpretare le trasformazioni della soggettività femminile sperimentate dalle italiane durante il periodo considerato. I processi di incorporazione dei modelli della cultura di massa contribuiscono sicuramente alle «pratiche di sé»,[198] cioè al modo di agire e di pensare, delle donne degli anni Cinquanta.

Ma Foucault parla anche di una soggettività libera: il soggetto non risulta più solo sottomesso a determinati insiemi di potere-sapere, ma esso si può rapportare per proprio conto alle modalità della sua sottomissione, adattandovisi od opponendovisi.[199] Come scrive Enrica Capussotti,

> i corpi delle donne sono infatti al centro delle configurazioni discorsive e si presentano come testi culturali, che contemporaneamente raccontano i modelli femminili sedimentati nell'immaginario collettivo [ma anche] i desideri di libertà delle donne, che lanciano i propri corpi negli spazi offerti dai mezzi di comunicazione di massa.[200]

A testimonianza di processi di trasformazione in atto tanto profondi quanto ancora dai contorni indefiniti, gli anni Cinquanta assistono così all'avvicendarsi di icone della femminilità assai diverse, certo non immuni dalla contaminazione di diversi modelli culturali presi a prestito dai cineromanzi, dalle riviste di moda di stampo americano, e dopo il 1954 anche dalla televisione, veicolo primario dell'attenuazione delle differenze tra città e campagna, ancora molto forti all'inizio del decennio. Un fatto tutt'altro che trascurabile anche per quanto riguarda le proiezioni dell'immaginario di genere.

Quasi tutte le attrici che si affermano nei primi anni Cinquanta lo devono infatti a

film di ambientazione rurale in cui interpretano contadine o lavoratrici dei campi: Silvana Mangano in *Riso amaro*, 1949; Gina Lollobrigida in *Pane, amore e fantasia*, 1953; Lucia Bosè in *Non c'è pace tra gli ulivi*,1950; Sophia Loren in *La donna del fiume*, 1954. Tutti personaggi femminili caratterizzati da un aspetto fisico prorompente, che incarnano l'idea di una sessualità istintiva e spontanea, esplicita ma allo stesso tempo priva di perversione, simbolo piuttosto di prosperità, salute, fertilità e semplicità. Sono state fatte varie ipotesi sulle ragioni del successo di un tipo di corpo femminile così florido: da una parte il desiderio degli italiani di dimenticare le ristrettezze della guerra e dell'immediato dopoguerra, dall'altra il mammismo che affliggerebbe la cultura nazionale.

Il primo modello, rassicurante, di corpo che si incontra nel dopoguerra e nei primi anni Cinquanta è quello delle cosiddette "maggiorate fisiche", dall'espressione che Vittorio De Sica usa per definire Gina Lollobrigida nell'episodio *Il processo di Frine* del film *Altri tempi* di Alessandro Blasetti (1952). L'avvocato De Sica riesce a far assolvere la popolana Lollobrigida dall'accusa di aver avvelenato la suocera proprio grazie al suo aspetto fisico: «La nostra legge prescrive che siano assolti i minorati psichici. Ebbene, perché non dovrebbe essere assolta anche una maggiorata fisica come questa formidabile creatura?». E sulla stessa lunghezza d'onda si inserisce il film successivo di Lollobrigida, *Pane, amore e fantasia* di Luigi Comencini (1953). Qui l'apparizione del personaggio femminile è anticipata dallo sguardo dei compaesani che la osservano da lontano, con l'aiuto di un cannocchiale. Già da queste poche immagini si può vedere come il corpo femminile si relazioni direttamente al paesaggio rurale e ne rappresenti quasi un'emanazione: la "maggiorata" Gina Lollobrigida appare tra le montagne sul dorso di un asino. La sua bellezza, più volte evidenziata dalla macchina da presa e sottolineata dalla povertà dei vestiti, rimanda comunque ad una sensualità gioiosa e quasi inconsapevole, mentre l'ambientazione ricorda quella dei film neorealisti. Il paesaggio porta ancora i segni dei bombardamenti, la Bersagliera è una semplice contadina senza altre prospettive che un buon matrimonio, e sin da subito si intuisce la più tradizionale delle trame: il maresciallo Carotenuto (De Sica) si invaghisce della Bersagliera che invece ama il timido carabiniere Stelluti (Risso), col quale si immagina che alla fine convolerà a nozze.

Sull'onda delle prime avvisaglie dell'imminente miracolo economico, quale evidente risposta a un desiderio di modelli più aderenti ad uno stile di vita cittadino e tendenzialmente borghese, nel giro di pochi anni, corpi molto diversi da quello della Lollobrigida fanno la loro comparsa sulla scena, mentre all'interno dei film le ambientazioni rurali gradualmente scompaiono, sostituite da rappresentazioni di personaggi femminili ormai integrati nell'ambiente urbano. Dalle immagini della ragazza "semplice", della contadina, della mugnaia, della pescivendola o della cameriera, si passa alla giovane ribelle, alla donna che lavora, alla casalinga moderna. E in corrispondenza della mutazione dello scenario all'interno del quale si svolge l'azione anche il fisico delle attrici si trasforma. Nella seconda metà degli anni Cinquanta sono soprattutto le immagini dei corpi sottili e un po' androgini delle modelle dei giornali femminili a influenzare l'immaginario cinematografico. Così verso la fine del decennio, alle forme prorompenti di Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Silvana Mangano, Silvana Pampanini e Marisa Allasio, si sovrapporranno quelle longilinee e adolescenziali di

Elsa Martinelli, Jacqueline Sassard e Catherine Spaak.

Verso la fine degli anni Cinquanta, a farsi largo nell'immaginario cinematografico saranno dunque corpi del tutto nuovi, corpi che sembrano venire da un altro mondo, «non più afflitti e modellati nella paura della violenza e del disonore, neppure lacerati da maternità contadine».[201] Corpi che Piera Detassis definisce «mutanti». Sono quelli di Lucia Bosè e Silvana Mangano, che si trasformano, sia fisicamente sia nei personaggi interpretati, rimuovendo le proprie origini e passando da un modello rurale a uno borghese. Silvana Mangano, dimagrendo e affinandosi, si lascia alle spalle la spavalderia erotica degli inizi, per avvicinarsi ad una bellezza fredda e levigata, passando dalla mondina di *Riso amaro* (De Santis, 1949) alla suora di *Anna* (Lattuada, 1951). Allo stesso modo Lucia Bosè passa dalla popolana fiera di *Non c'è pace tra gli ulivi* (De Santis, 1947) alla donna di classe di *Cronaca di un amore* (Antonioni, 1950).

Elsa Martinelli è un'altra delle figure "mutanti" degli anni Cinquanta.[202] Il film che la rende famosa è *Donatella* di Mario Monicelli (1956, ottavo posto negli incassi di quell'anno). La storia è sempre quella di Cenerentola e la protagonista è presentata in modo tradizionale: una *voice over* maschile la introduce mentre cammina per le vie e le piazze di Roma inquadrata da una serie di carrelli a precedere. Donatella è sempre inquadrata in figura intera, lasciando spazio anche all'ambiente circostante, e nel corso del film il fisico della protagonista non viene sottolineato nelle sue caratteristiche fisiche: non ci viene proposto come oggetto del desiderio, né viene usato come un mezzo di riscatto. È piuttosto l'attenzione agli abiti indossati che ci indica il buon gusto nel modo di vestirsi e di pettinarsi di Donatella (ricordiamo che Elsa Martinelli era una *mannequin*). Benché ovviamente non disdegni un amore "da favola", è una ragazza moderna, che lavora per migliorare la sua posizione. L'ambientazione si è trasferita in città e anche questo contribuisce alla trasformazione del tipo di corpo proposto, accompagnato da un atteggiamento ribelle, indipendente e schietto che apre la strada ad una nuova concezione di femminilità.

Ma è forse Jacqueline Sassard, in *Guendalina* di Alberto Lattuada (1957) e in *Nata di marzo* di Antonio Pietrangeli (1958), a incarnare alla perfezione la tipologia femminile che diventerà la più diffusa negli anni Sessanta, in cui saranno attrici come Stefania Sandrelli e Catherine Spaak a dominare la scena: giovani e dotate di un fisico longilineo tradizionalmente abbinato al modello della ragazza intraprendente e inquieta.

In *Guendalina* la protagonista è una ragazza giovanissima e borghese: non è un caso quindi che il film proponga un modello più "moderno" di femminilità. Guendalina non viene introdotta da una voce o uno sguardo maschili bensì dalle grida dei suoi coetanei, tutti in bicicletta, che la chiamano da sotto il suo balcone. Già le prime immagini del film suggeriscono così interessanti spunti interpretativi delle relazioni di genere nelle nuove generazioni che, con un rapporto alla pari tra ragazze e ragazzi, organizzano liberamente il proprio tempo libero. E anche nelle sequenze successive continua il ritratto di teenager che seguono modelli di comportamento americani: ordinano Coca Cola, ballano il rock'n'roll al suono del juke-box, indossano i jeans e vanno al cinema a vedere un western. La scelta stessa del film, che è verosimilmente *Quaranta pistole* di Samuel Fuller, uscito proprio nel 1957, è significativa dal momento che Barbara Stanwyck, per la quale Guendalina manifesta tutto il suo apprezzamento, vi interpreta un personaggio forte e indipendente: una proprietaria terriera a capo di un

gruppo di quaranta uomini.

Il corpo di Guendalina è quello acerbo, magro e scattante, dell'adolescente, messo in scena spesso con primi piani del volto o inquadrature delle gambe nude, visto che la sua giovane età le permette di indossare senza nessuna malizia pantaloncini davvero corti, il bikini, e in una scena una calzamaglia nera aderentissima che le fascia il corpo.

Nella seconda metà degli anni Cinquanta, insomma, le attrici e le giovani donne presenti sugli schermi cinematografici e sui giornali non sono più solo "bersagliere" o maggiorate, e prefigurano un modello di corporeità che non appare più legato, come sottolinea Anna Bravo, all'Italia o al piccolo paese d'origine, ma si collega a codici estetici sempre più urbani o transnazionali. «In Italia – scrive – il distacco dal corpo materno e dal destino materno comincia dalla loro silhouette», anche se non mancano ovviamente i contrasti tra una speranza di libertà e la realtà quotidiana, dal momento che ancora «le ragazzine anni Cinquanta si trovano di fronte all'eterno modello gonna a pieghe e mocassini, poco o niente trucco, divieto di tingersi i capelli, uscite serali centellinate, viaggi da sole proibiti. Crescono confuse, [...] crescono ansiose».[203] E sarà proprio il cinema a guidarle attraverso la transizione, a proporre loro nuovi modelli di corpo e di comportamento.

In altre parole, se i personaggi dei film popolari di genere dei tardi anni Quaranta e degli anni Cinquanta continuano a prospettare spesso stereotipi femminili tradizionali, il cinema non manca di registrare puntualmente anche le nuove suggestioni generate dall'accelerazione verso la modernità e il benessere che avrebbe caratterizzato l'Italia della seconda metà del decennio.[204] E anche le attrici stesse, con i loro comportamenti nella vita privata, ebbero un certo ruolo nell'accompagnare le italiane nel loro accidentato e contraddittorio cammino verso una maggior consapevolezza di sé. Generalmente apparivano

> molto vicine alle norme socialmente accettate della società da cui provenivano. Ma, pur rispettando queste norme, c'era qualcosa di abbastanza nuovo, differente, o controverso nel loro atteggiamento verso il matrimonio e la famiglia per poter concludere che queste figure contribuirono alla lenta e difficile ridefinizione dei ruoli delle donne in Italia,

osserva ad esempio Mary Wood.[205] Basti pensare a Sophia Loren, decisa a sfidare le convenzioni accompagnandosi ad un uomo sposato e molto più grande di lei, il produttore Carlo Ponti che poi diventerà, con grande fatica e grande scandalo, suo marito. Nel 1957 Ponti aveva ottenuto in Messico il divorzio dalla prima moglie e aveva sposato Sophia, ma il matrimonio non era valido in Italia e l'attrice venne attaccata duramente dal Vaticano e da una parte dell'opinione pubblica, finché nel 1966 finalmente la coppia riuscì a contrarre un matrimonio legittimo in Francia. Ancora più spregiudicato appare il tipo di donna incarnato da Elsa Martinelli, che non esitò a esibire comportamenti palesemente anticonvenzionali, ammettendo pubblicamente di avere rapporti prematrimoniali, senza fare mistero nemmeno del proprio aborto.

Si può dunque adattare al cinema italiano degli anni Cinquanta ciò che Molly Haskell scriveva a proposito del cinema americano: uno specchio a due facce che lega il passato prossimo e il futuro prossimo, in cui le star riflettono, perpetuano e, da un certo punto di vista, rinnovano i ruoli delle donne nella società.[206] Le dive dell'epoca, presenti nei film e nelle riviste, incarnano una doppia natura di sogno e quotidianità:

familiari per mille aspetti, somigliano ai comuni mortali e si propongono come eroi modelli della civiltà individualistica edonista; e tuttavia vivono anche a un livello di superiore intensità e qualità, possiedono una sostanza divina che stimola l'adorazione, incarnano una libertà favolosa che i comuni mortali non possono raggiungere. Esse si trovano a un crocicchio tra la vita ideale e la vita reale e rappresentano la grande piastra girevole posta tra il reale e l'immaginario.[207]

Il fenomeno del divismo è strettamente connesso al funzionamento del cinema popolare, dal momento che la costruzione di uno star system è fondamentale nell'attivare processi di riconoscimento e di identificazione da parte del pubblico, per il quale il divo finisce spesso con l'incarnare una sorta di "Io ideale".[208] La questione dell'identificazione spettatoriale e delle dinamiche del desiderio implicate (voyeurismo, feticismo, ecc.) occupano un posto di rilievo nello studio della formazione dell'identità delle donne e degli uomini. E dunque possiamo dedurre che i modelli di comportamento rintracciabili nei film con protagonista femminile siano fondamentali ai fini di una comprensione dell'immaginario femminile dell'epoca. Scrive ancora Gundle:

sebbene alle donne più anziane e conservatrici non piacesse la maggior parte delle nuove star, di cui disapprovavano l'aperta fisicità e i ruoli che interpretavano sullo schermo, esse costituivano un enorme richiamo per le donne più giovani in campagna e in provincia. Costoro, che andavano al cinema e leggevano regolarmente la stampa, per la prima volta trovarono nelle dive un esempio accessibile e familiare di emancipazione e di progresso materiale.[209]

Il pubblico del resto – ribadisce Richard Dyer – tende a demandare alle star un ruolo che potremmo definire quasi taumaturgico: quello di raccogliere nella propria figura le tensioni esistenti tra individuo e società e di proporre un modello in cui questi contrasti siano risolti.[210]

3. *Proiezioni del femminile*

Nel panorama del cinema italiano degli anni Cinquanta è evidente, dopo il primo neorealismo, un profondo interesse per le figure di donna, anche semplicemente osservando i titoli dei film di successo, soprattutto in alcuni generi come la commedia e il melodramma. Come abbiamo già osservato in precedenza, queste figure sono destinate col passar degli anni, seppur non senza contraddizioni, a subire una significativa trasformazione.

Tornando all'inizio del decennio, non possiamo non pensare a Raffaello Matarazzo, regista che più di altri ha centrato i riflettori sul personaggio femminile, ricordato nella storia del cinema soprattutto per i suoi melodrammi. La sua «trilogia delle lacrime», *Catene* (1949), *Tormento* (1950), *I figli di nessuno* (1951), con la coppia di attori Yvonne Sanson e Amedeo Nazzari, conquista i primi posti degli incassi (rispettivamente primo, secondo e terzo posto). Il precedente che apre la strada a quello che in seguito verrà definito «neorealismo d'appendice»[211] è il primo numero di «Grand Hôtel», settimanale a fumetti che esce il 20 giugno 1946 con una storia dal titolo *Anime incatenate*. Tre anni dopo la Titanus produce *Catene*. In effetti,

proprio come nei fotoromanzi la divisione dei ruoli presiede sovrana in tutto il film: lui, maschio, lavoratore, padrone, ultima autorità della famiglia, in una parola “uomo”. Lei, donna, madre, moglie, e mai persona: e difatti quando verrà privata della famiglia e dell’onore cercherà la morte.[212]

La storia è molto semplice: Rosa è sposata con Guglielmo, un onesto meccanico, e hanno due figli. Improvvisamente ricompare nella sua vita l’ex fidanzato Emilio, che l’aveva abbandonata prima di sposarla. Per riconquistarla a tutti i costi minaccia di rivelare al marito che lei è stata la sua amante, ed è così che, in un impeto di gelosia scatenato dal fatto che Rosa sia andata da Emilio per pregarlo di non creare uno scandalo, Guglielmo lo uccide. A quel punto Rosa, per salvare dalla condanna il marito, sebbene del tutto innocente, confessa in tribunale di averlo tradito: in questo modo la motivazione del delitto d’onore evita la pena a Guglielmo, che torna da Rosa giusto in tempo per salvarla dal suicidio.

Nei suoi film del dopoguerra il regista sottolinea come la donna goda di minor libertà e autonomia rispetto all’uomo e come sia vittima delle insidie del mondo, soprattutto se povera. Matarazzo mette in evidenza le ingiustizie subite dai personaggi femminili, quasi sempre a causa del “peccato della carne” a cui l’uomo le ha persuase. Ma questo non vuol dire che il suo cinema si schieri “dalla parte di lei”: anzi, il modello continuamente ribadito è quello della donna angelo del focolare, consacrata all’amore e nata per diventare moglie e madre esemplare. Tutti i melodrammi del regista romano sono costruiti all’insegna dell’obbedienza: quello femminile è un destino disgraziato cui però non è possibile ribellarsi. In questi film le donne trovano conforto solo nel martirio, mentre ai personaggi maschili è lasciata la possibilità di agire, di ferire, di uccidere, di lavorare, persino di “perdonare” (mogli peraltro “innocenti”). Si tratta di trame che fanno riflettere sulla mentalità collettiva del tempo, soprattutto se pensiamo alla morale “ardita” che aveva caratterizzato le commedie di Matarazzo degli anni Trenta, quando in *Treno popolare* (1933), ad esempio, la protagonista Lina era libera di andare in gita da sola fuori Roma con un collega e di flirtare esplicitamente con un altro uomo conosciuto in treno, senza che ciò comportasse da parte del regista alcun giudizio moralistico.

Se dunque il neorealismo d’appendice di Matarazzo degli anni Cinquanta rende un cattivo servizio alla causa dell’emancipazione femminile, non altrettanto si può dire di quei film che saranno poi riuniti sotto la denominazione di «neorealismo rosa» e delle commedie degli anni Cinquanta. È in questo genere che alcuni registi offrono una galleria di donne che merita qualche attenzione. Infatti, se nei film drammatici le figure femminili sembrano tutte abbastanza simili, nelle commedie c’è una maggiore varietà di tipologie: emergono modelli di corpo e di comportamento a volte anche antitetici, sempre caratterizzati dalla compresenza di elementi tradizionali e tratti più innovativi. La ragazza “semplice”, la contadina, la cameriera, la ballerina, l’attrice, la *mannequin*, la prostituta e, nella seconda parte del periodo, anche la giovane ribelle, la donna che lavora e la casalinga rappresentano le figure di donna che più spesso si incontrano nelle commedie.

Osservando queste tipologie appare evidente che il periodo in cui la rappresentazione del femminile si tinge di toni meno tradizionali è rintracciabile in particolare nelle commedie prodotte tra il 1954 e il 1958.[213] Sono gli anni in cui si

riscontra il maggior numero di protagoniste femminili, in cui l'ambientazione urbana diventa predominante, in cui i desideri dei personaggi femminili sono i motori delle storie, in cui le donne usano il proprio corpo come strumento di riscatto, in cui le protagoniste sono giovani intraprendenti e irrequiete, dai comportamenti, almeno in parte, anticonvenzionali, in cui le ragazze lavorano e sognano un futuro migliore.

Questa fase ha però una breve durata: verso la fine del decennio si intensifica la produzione dei film corali e ad episodi che dedicano meno spazio all'approfondimento della psicologia dei personaggi femminili, relegandoli spesso agli stereotipi di una femminilità che si realizza solo nella soddisfazione del desiderio maschile. Le protagoniste degli ultimi film degli anni Cinquanta cominciano così ad addestrarsi a incarnare quel ruolo di richiamo erotico che nei decenni successivi avrebbe rappresentato la declinazione più diffusa del femminile.

Nella storia del cinema, la commedia si è sempre dimostrata il genere più adatto a mettere in evidenza certe spinte innovatrici, con la particolarità di riuscire a mediarle con la tradizione,[214] in Italia ma non solo.[215] Ed è appunto nella commedia incentrata sulla storia d'amore di due ragazzi, soprattutto di metà decennio, che alcuni segnali di rinnovamento si possono individuare con chiarezza. Si tratta di film che rimangono nel solco della tradizione, culminando il più delle volte nel matrimonio, secondo le regole del genere, nel quale si «risolve razionalmente il problema del desiderio e della sessualità, sostenendo la necessità dell'istituzione matrimoniale nel mantenimento dell'ordine sociale».[216] Ma in alcune commedie si può individuare anche un rapporto maschile/femminile particolare, in cui si profila il tema dell'uguaglianza tra i sessi, che sembra rinviare al modello del "matrimonio cameratesco" americano degli anni venti, in cui l'uomo e la donna devono essere anche amici prima di imbarcarsi in un affare serio come il matrimonio.[217]

Negli anni Cinquanta le coppie iniziano a conoscersi meglio prima del matrimonio anche perché, soprattutto andando avanti nel decennio, i costumi stanno cominciando a cambiare, seppur lentamente e con molte contraddizioni, anche nella realtà. Le occasioni di incontro fra ragazze e ragazzi appaiono più ampie e frequenti:

> può accadere che si appartino ad una festa a casa di amici, che corrano insieme in vespa, che si fermino in una strada di campagna. "Trovarsi da soli" è relativamente una novità. Non sono lontani gli anni in cui neanche ai fidanzati era concesso appartarsi […]. "Trovarsi da soli" è un obiettivo che si persegue a dispetto dei genitori, approfittando delle aperture che la società collettiva giovanile offre.[218]

E anche nei film possiamo osservare i vari riti di corteggiamento: il cinema, il ballo la domenica pomeriggio, la gita al mare o sulla via Appia ricorrono in maniera costante in quasi tutte le commedie. Non si tratta comunque di immagini che riflettono il radicamento, nella realtà, di rapporti di genere di tipo effettivamente paritario. Bisogna infatti tenere presente che le relazioni tra i due sessi in quegli anni restavano caratterizzate a volte da una mancanza di fiducia, da incomprensioni, e da una continua paura legata soprattutto al sesso, dovendo fare ancora i conti con una morale cattolica e conservatrice che condannava ad esempio i rapporti prematrimoniali. Una testimonianza fondamentale di queste difficoltà all'interno delle coppie, delle paure e indecisioni delle donne e del loro senso di sottomissione alla volontà maschile e familiare, è rappresentata dal libro di Gabriella Parca *Le italiane si confessano*

(1959).[219] Il volume raccoglie circa trecento lettere scelte tra le ottomila arrivate nell'arco di tre anni alla piccola posta di due settimanali a fumetti, «Sogno» e «Luna Park». E dalle lettere di tante donne appartenenti al proletariato e alla piccola borghesia emerge inequivocabilmente l'ossessione per i problemi del sesso e della verginità: sono lettere ricche di slanci, ma allo stesso tempo testimonianze del perdurare di inibizioni e pregiudizi, di un'insoddisfazione strisciante per la propria vita, ma anche dell'incapacità di fare un minimo tentativo di cambiarla.

I modelli di comportamento forniti dai film presentano una situazione almeno in parte diversa e si pongono dunque come esempi di rapporti tendenzialmente più paritari tra i sessi: si nota certo un conservatorismo di fondo e la presenza di vecchi stereotipi, ma emergono timidamente anche dei modi nuovi e diversi di relazionarsi con il partner.

Alcuni film, soprattutto nella seconda metà degli anni Cinquanta, testimoniano una certa trasformazione dei rapporti di genere, orientandosi verso un modello meno squilibrato del rapporto di coppia. In *Ragazze d'oggi* di Luigi Zampa (1955), ad esempio, la relazione maschile/femminile non si basa più, come in *Catene*, sulla sottomissione della donna. Anche se l'obiettivo delle protagoniste del film è sempre il matrimonio, è evidente l'aspirazione da parte loro a forme seppur embrionali di emancipazione, attraverso lo studio e il lavoro fuori dalla famiglia. Anna (Marisa Allasio) è una ragazza che unisce gli aspetti rassicuranti della femminilità tradizionale – espressi attraverso un corpo prosperoso e la scelta della castità prematrimoniale – con caratteristiche "moderne" come il desiderio di studiare e di sposarsi per amore e non per farsi mantenere. La presenza di Mike Bongiorno nel ruolo di Sandro, il fidanzato "progressista", non è casuale: egli viene dalla televisione ed è americano ma di origine italiana, e dunque il suo personaggio veicola una versione rassicurante della modernizzazione.

Come ha sottolineato Enrica Capussotti, in questo film ci troviamo di fronte a quella «modernità conservatrice» che può essere rintracciata in tutti i settori della società del periodo:[220] Anna è la figura positiva che contiene in sé passato e presente, valori tradizionali e aspirazioni legate alla contemporaneità. Attraverso la storia di tre sorelle ventenni in cerca di marito, viene mostrata una "donna nuova": spigliata, interessata al lavoro e allo studio, desiderosa di essere compagna del proprio sposo, disposta a seguire i sentimenti piuttosto che il calcolo e la ricchezza, e nonostante ciò pura, che rifiuta i rapporti sessuali prima del matrimonio.

Ragazze d'oggi propone, dunque, un modello più moderno di rapporto maschile/femminile: è un film che, mettendo al centro della narrazione le nuove professioni e i rapporti tra i sessi, cerca di educare gli uomini e le donne alle trasformazioni imposte dalla produzione e dal consumo di massa. Le donne devono smettere di aspirare al benessere tramite un marito ricco, strategia ormai antiquata e superata, e gli uomini devono accettare le donne attive sul mercato del lavoro poiché il protagonismo femminile non sottrae loro potere ma arricchisce, in termini monetari e sentimentali, la famiglia e le relazioni tra i sessi. Questo l'assunto sostanzialmente "pedagogico" del film, nel quale Anna, la protagonista, studia l'inglese e manifesta l'intenzione di andare a lavorare benché contrastata dalla famiglia, mentre sarà proprio il fidanzato, Sandro, ad appoggiare le sue aspirazioni: «Anna adesso sta studiando l'inglese ma dopo sposati voglio farle prendere una laurea, non si sa mai nella vita, potrebbe stancarsi lei di me o

potrei stancarmi io di lei. È meglio che sia indipendente da me, mi vorrà bene molto più liberamente». Una trama singolare, quindi, ricca senza dubbio di spunti innovativi, anche se non possiamo ignorare il fatto che le rivendicazioni di emancipazione sembrino portate avanti soprattutto dal personaggio maschile di Sandro e non in prima persona da quello femminile, e forse per questo perdono un po' di efficacia.

Oltre alla storia principale di Anna c'è quella delle sue due sorelle. Interessante è quella di Sofia, la quale, dopo essersi fidanzata con un ragazzo benestante che viveva alle spalle del padre, ricco industriale, e che si rivelerà essere un mascalzone, inizia a lavorare e a cavarsela da sola, divenendo un esempio virtuoso anche per il suo ex fidanzato. L'industriale infatti dice alla ragazza: «Grazie a lei si è vergognato tutto ad un tratto di vivere alle mie spalle e mi ha piantato. Se n'è andato a Torino, lavora e in fondo se la cava, impara a camminare da solo».

Anche la protagonista de *I sogni nel cassetto* (1957), di Renato Castellani, frequenta l'università per rendersi indipendente: studia chimica a Pavia, sebbene con scarsi successi, lontana dai genitori, e dichiara, all'inizio del film, di volere una laurea perché «sono finiti i tempi in cui la donna si sposava per cucinare e allattare i figlioli». In facoltà conosce Mario, studente di medicina, si innamora di lui e, per poter vivere insieme nel "rispetto della moralità", lo sposa. Un'altra giovane coppia dunque che prova a sperimentare un nuovo tipo di rapporto a due, in cui «la moglie deve essere una compagna e non una schiava», secondo le parole di Mario. Ma ci prova soltanto, perché il finale della storia è tragico: Mario si laurea e inizia ad esercitare, ma Lucia, rimasta incinta e abbandonati gli studi, muore di parto mentre il giovane marito assiste, ironia della sorte, una partoriente. Un altro caso in cui le idee "progressiste" del personaggio femminile sono da ascrivere in buona parte all'influenza delle figure maschili: prima il padre, che le aveva impartito un'educazione laica e razionalista, e in seguito il marito, che si arrabbia quando scopre che lei ha deciso di smettere di studiare. Il finale, poi, che trasforma improvvisamente in dramma una trama che fino a quel momento era sembrata leggera, sancisce un'inequivocabile sentenza di condanna: la donna può anche volersi "emancipare", ma non ci si può opporre alla Natura.

Ancora una volta il melodramma si fa portatore di contenuti conservatori, mentre nelle commedie si trova un più ampio spettro di donne attive nel mondo del lavoro.

Le signorine dello 04 di Gianni Franciolini (1955), ad esempio, ci mostra un gruppo di centraliniste colte proprio durante il lavoro e seguite anche nella loro vita privata. Il gruppo è eterogeneo per età e per condizione di vita. Bruna (Giovanna Ralli) ha tre fratelli gelosi che pretendono di trovarle il fidanzato che vogliono loro, Gabriella (Giulia Rubini) è orfana e vive con le due vecchie zie e un pensionante. Bruna e Gabriella sono le più giovani del gruppo, ma sono molto diverse tra loro. Tra le due, Bruna è la ragazza più esuberante e il fratello dice di lei: «Noi non si voleva che andasse a lavorà, a casa non le manca niente, ma lei dura: dice che una ragazza deve essere indipendente». La ragazza risponde a tono sia ai fratelli che la controllano e scoraggiano tutti i suoi pretendenti sia ad Amleto (Antonio Cifariello), il tecnico dei telefoni che la corteggia. Nella migliore tradizione della commedia i battibecchi tra Bruna e Amleto sono il preludio al fidanzamento finale, ovviamente approvato dai fratelli di Bruna con cui Amleto ha fatto a pugni. Gabriella invece è più timida e riservata ma si spinge fino a casa dell'abbonato Carlo (Roberto Risso), che sembra si

stia per suicidare e che alla fine del film le chiederà di sposarlo. Maria Teresa (Antonella Lualdi) parla inglese e francese ed è una madre single che vive insieme alla figlia e alla sorella e che troverà l'amore vero (Fernando, il fratello di Bruna). Particolarmente interessante risulta poi l'attenzione riservata dal film allo scarto generazionale tra le giovani telefoniste e le colleghe più anziane, il cui comportamento appare assai più tradizionale. Vera (Marisa Merlini) è infatti una donna matura sposata con un uomo che la tradisce e che lei arriva a denunciare, per poi invece mettere a tacere lo scandalo. Per non parlare della capoturno Carla (Franca Valeri), zitella attempata alla disperata ricerca di un marito, la cui corte serrata al ragioniere vedovo Peppino De Filippo è destinata però a sortire come unico effetto quello di farlo fuggire a gambe levate.

La storia che fra tutte sembra portatrice di un messaggio meno moralista è quella di Maria Teresa e Fernando: lei non viene colpevolizzata per avere avuto una figlia da una precedente relazione e lui, quando lo viene a sapere, accetta la condizione di lei e la sposa. Questo è l'unico matrimonio che effettivamente vediamo alla fine del film, in una scena molto bella in cui emerge tutto il legame che c'è fra le colleghe. Il racconto rimbalza da Gabriella, che telefona dal bar di fronte alla chiesa al centralino, a Vera, che riferisce a tutto il gruppo delle centraliniste. Il direttore richiama all'ordine le ragazze e il film termina con le raccomandazioni della capoturno Carla:

> il servizio è il servizio, ai vostri posti ragazze. Ma cosa volete che importi ai signori utenti la nostra vita privata, qui i matrimoni non contano, non contano i fidanzamenti, non contano i bambini, dovete essere pazienti, gentili, sollecite, il lavoro è lavoro ragazze, dovete rispondere con precisione e chiarezza, su da brave al lavoro.

Parole significative perché ci ricordano i problemi che le donne degli anni Cinquanta, e non solo, dovevano affrontare per raggiungere il doppio obiettivo del lavoro e della famiglia e allo stesso tempo mostrano l'efficienza delle donne nell'ambito lavorativo.

Un altro esempio di coppia di giovani sposi "moderni", entrambi lavoratori e che hanno acquistato una casa nei nuovi quartieri che stanno sorgendo a Roma in quegli anni (nello specifico a Montesacro), lo troviamo in *Una pelliccia di visone* di Glauco Pellegrini (1956). Il film inizia il giorno della vigilia di Natale mostrando l'uscita dalla fabbrica di Franco (Roberto Risso), che lavora come disegnatore, e seguendolo sul tram che lo porta all'appuntamento con la moglie Gabriella (Giovanna Ralli). Anche Gabriella arriva scendendo da un autobus e la prima domanda che Franco le rivolge è: «Quanto hai preso?», a cui lei risponde orgogliosa: «Con il doppio stipendio ho preso 54 mila più 5 mila di gratifica…». Quindi capiamo subito che anche lei lavora e che ha appena ritirato lo stipendio. La coppia sale poi su un altro autobus e questa volta è lei a chiedere «E tu quanto hai preso?», «134 più 18 mila e 500 con gli straordinari», risponde Franco. Sull'autobus c'è anche un suo collega, che sottolinea la particolarità del fatto che Gabriella lavori dicendo: «Voi milanesi questa malattia di lavorare la attaccate a tutti!». Come in altri film la modernizzazione è associata con il Nord, solo un marito di Piacenza poteva permettere che la moglie lavorasse. I soldi dei due stipendi, d'altra parte, servono per pagare una rata della casa. Confrontando le cifre ci rendiamo conto della disparità di salario tra uomo e donna, anche se bisogna considerare che svolgono lavori diversi. Poco più avanti nel film scopriamo infatti che

Gabriella lavora alla Rinascente di via del Corso, nel reparto elettrodomestici. E la sequenza all'interno del grande magazzino ci mostra uno spaccato di vita davvero spassoso: il ritratto ironicamente veritiero di un'Italia irresistibilmente attratta dalla società dei consumi ma ancora troppo povera per accedervi. Tant'è che i clienti di Gabriella, dopo aver visto ogni tipo di elettrodomestico, finiscono col ripiegare su un assai più economico set di cravatte!

Tornando alla vicenda dei due sposini, non c'è dubbio che nella pellicola di Pellegrini il fatto che Gabriella lavori comporti una sua partecipazione attiva all'economia della famiglia e alle decisioni importanti. Alla lotteria di Natale i due giovani vincono una pelliccia di visone e lei è la prima a decidere di venderla per poter pagare altre rate della casa, contrattando con disinvoltura il prezzo con il padrone del negozio: «A commendatò so' nel commercio pur'io!», afferma. L'improvvisa apparenza di benessere, data dalla vincita del simbolico oggetto del desiderio di tutte le donne degli anni Cinquanta, porterà Gabriella a immedesimarsi momentaneamente nel ruolo della ricca signora, sperperando il ricavo della vendita del visone prima ancora di averlo realmente in mano e comportandosi da snob. Nell'arco di qualche giorno fortunatamente "rinsavisce" e, dopo aver rifiutato la proposta dell'ingegnere che le ha venduto la casa di diventarne l'amante ed essere tornata al proprio posto di lavoro, continua ad esercitare un ruolo del tutto egemonico nella coppia, riuscendo per di più a capitalizzare – in maniera del tutto lecita – la simpatia dell'ingegnere. Il film, che da un lato vuol mettere in guardia dalle insidie della società dei consumi, finisce così con l'esaltare l'abilità di Gabriella, capace di sfruttare a proprio vantaggio un'indubbia carica seduttiva per tornare ad incarnare, nel finale del film, il ruolo della perfetta "donna moderna", lavoratrice, economa e lanciata verso un "progresso" identificato nell'acquisto di una macchina e di un frigo.

Anche se la commedia, come abbiamo visto, è spesso dominata da protagoniste femminili, non sono pochi i film dedicati a un protagonista maschile, soprattutto nella seconda metà del decennio. All'intimismo che spesso contraddistingue le commedie al femminile, in particolare quelle degli ultimi anni Cinquanta, si sostituisce un intento ironico o sarcastico: basti pensare ai personaggi interpretati da Alberto Sordi in film come *Lo scapolo* di Pietrangeli (1955), *Il marito* di Nanni Loy e Gianni Puccini (1958), *Il vedovo* di Dino Risi (1959), *Il moralista* di Giorgio Bianchi (1959), simbolo dell'Italietta qualunquista adagiatasi nel sistema di potere democristiano, impregnato di opportunismo, di falso perbenismo, oltre che del degrado morale conseguenza dell'affermazione di una società dei consumi corruttrice.

Sordi nei suoi film interpreta alla perfezione personaggi votati allo scacco. Ad esempio ne *Il vedovo* è Alberto Nardi, un imprenditore palesemente inetto che deve tutto alla ricchezza della moglie (interpretata da Franca Valeri), descritta nel film come un'avara tiranna. Non a caso, nei film di questi anni, quando le donne detengono il potere economico sono sempre deprivate di qualsiasi attributo della femminilità. Quando lei gli nega un prestito per un affare importante, Alberto inizia a meditare di ucciderla, per rimanere poi lui stesso vittima dei propri progetti criminali. Ebbene, nella sequenza finale del funerale di Alberto forse pensiamo quasi che se lo sia meritato; è difficile infatti identificarsi in un personaggio così meschino. Anche ne *La grande guerra* di Mario Monicelli (1959), Sordi interpreta un personaggio pavido, pur se alla

fine, suo malgrado, si trova a incarnare le vesti dell'eroe. Il film celebra con toni antiretorici le disavventure di due vigliacchi, Sordi e Gassman, uno pigro e l'altro spaccone, che solidarizzano nell'evitare la prima linea e nel sottrarsi ai pericoli del fronte, costretti in extremis a diventare martiri. Il finale eroico cancella così solo in parte la meschinità truffaldina dei due protagonisti.

Il divismo maschile si afferma grazie alla comparsa di attori come Vittorio Gassman, Nino Manfredi, Ugo Tognazzi e, primo fra tutti, Marcello Mastroianni, il cui talento inizia a emergere già negli anni Cinquanta, ma si rivelerà pienamente solo nel decennio successivo, dopo il successo de *La dolce vita* (1960). Prima di allora, Antonio Cifariello, Franco Interlenghi, Franco Fabrizi, Roberto Risso, Maurizio Arena, Renato Salvatori sembrano presentarsi sullo schermo soprattutto come "spalle" dell'immancabile protagonista femminile del film, impegnati a cercar di tenerle testa, spesso in maniera piuttosto goffa, evidentemente in difficoltà nel fronteggiare donne così attraenti, allegre e sicure di sé. Nelle commedie sono infatti quasi sempre i personaggi femminili a farsi beffa degli uomini, per lo più giovani scapestrati, senza lavoro o con un impiego precario, poco volenterosi e che pensano solo alle donne: a volte cinici, a volte inaffidabili, spesso eccessivamente gelosi. *Gli innamorati* (1955), *Poveri ma belli* (1957), *I soliti ignoti* (1958), *Simpatico mascalzone* (1959) e molti altri film descrivono i giovani protagonisti come ragazzi poco maturi, senza pensieri, un po' sbruffoni anche se in fondo sempre onesti. Ne *Le ragazze di San Frediano* (1955), ad esempio, nonostante il protagonista del film sia Bob (Antonio Cifariello), un dongiovanni che illude varie ragazze, alla fine il suo personaggio viene punito: «E così finisce, poco eroicamente, la storia del nostro eroe», dice la *voice over* nel finale del film. Bob non potrà dire di aver conquistato nessuna delle ragazze che ben presto si dimenticheranno di lui: «Gina, Tosca, Mafalda e Loretta tra un po' di tempo non si ricorderanno nemmeno più che è esistito un Bob nella loro vita». Ne *La bella di Roma* (1955) Nannina (Silvana Pampanini) fa la cassiera in un bar mentre il fidanzato (ancora Cifariello), disoccupato e con "il pallino della boxe", finisce in carcere per una lite. In *Giovani mariti* (1958), poi, sono rappresentate tutte le paure e le insicurezze maschili al momento dell'abbandono della spensieratezza adolescenziale per assumere le responsabilità di essere mariti, padri, lavoratori.

Anche *Poveri ma belli* di Dino Risi, uno dei film più noti dell'intero decennio, vede i due protagonisti maschili, Romolo (Maurizio Arena) e Salvatore (Renato Salvatori), ruotare attorno a Giovanna (Marisa Allasio), il personaggio centrale, perno della narrazione. Il suo è il primo nome nei titoli di testa del film e la sua apparizione sullo schermo è sottolineata in maniera particolare rispetto a quella di tutti gli altri personaggi. Giovanna, infatti, è introdotta dalla battuta di un ragazzo, che dice «Guardate che articolo in vetrina!», all'interno di una inquadratura in campo medio in cui, oltre ai due coprotagonisti, ci sono altri personaggi maschili che guardano verso destra. C'è poi un raccordo sul movimento nella stessa direzione di Romolo e Salvatore e appare Giovanna inquadrata di fronte, in figura intera, mentre pulisce la vetrina indossando un vestito aderente e scollato, che mette in evidenza il suo fisico. I due giovani naturalmente non sanno resistere alla tentazione di entrare nel negozio, dove ha inizio un dialogo fra i tre personaggi caratterizzato visivamente da un'alternanza di campi e controcampi in cui Giovanna è inquadrata da sola e i due ragazzi insieme,

richiamando già a livello spaziale lo sketch del triangolo amoroso destinato a costituire l'asse portante della narrazione. Il carattere vivace e dispettoso di Giovanna viene subito messo in evidenza: fa spogliare entrambi i corteggiatori con la scusa di far loro misurare dei vestiti nuovi (Giovanna lavora infatti nella sartoria del padre), ma quando si tolgono i pantaloni corre fuori dal negozio e chiede una mano agli altri ragazzi per tirare su la serranda. A questo punto la battuta iniziale «Guardate che articolo che c'è in vetrina» viene rovesciata: in vetrina rimangono Romolo e Salvatore, in mutande e derisi dai compagni («Anvedi che articolo!» dice uno di loro). L'inquadratura finale della sequenza, quando ormai tutti si sono allontanati, torna su Marisa Allasio, in piano americano, che sorride appoggiata a un manichino. Se dunque la protagonista all'inizio era stata presentata come oggetto dello sguardo dei personaggi maschili, alla fine della sequenza è lei che guarda trionfante i due presunti dongiovanni che, scornati, si allontanano. Il finale del film, ancora una volta, riporta tutto nel solco della tradizione:[221] Giovanna, dopo aver flirtato con estrema disinvoltura sia con Romolo che con Salvatore ed essersi fatta beffa di loro, ritorna con il vecchio fidanzato che non esita a mollarle uno schiaffo davanti a tutti (schiaffo peraltro prontamente ricambiato da Giovanna, allo scopo evidentemente di attenuare il velato maschilismo della sequenza), mentre Romolo e Salvatore si "consolano" con le rispettive sorelle quindicenni, prototipo delle brave ragazze tutte casa e scuola. Ma nel corso del film non mancano elementi interessanti e di emancipazione: ad esempio Giovanna bacia sia Romolo che Salvatore con la scusa che «Tu la fai la prova ai cocomeri per vedere se sono rossi? E io faccio così: bacio i ragazzi per vedere quello che mi piace di più!» e in un'altra scena conta i ragazzi che ha baciato fino a quel momento (arriva a otto, ma si intende che forse potrebbe continuare la lista).

Poveri ma belli è quindi uno dei film più emblematici, sotto molti punti di vista, di un'intera stagione cinematografica in equilibrio instabile tra tradizione e innovazione, nella quale timidi segnali di mutamento si innestano sulle vecchie strutture; in perfetta sintonia dunque con lo spirito di un decennio che assiste all'affacciarsi di occasionali e titubanti elementi di novità, in direzione di un tendenziale riequilibrio di rapporti tra i sessi improntati nell'immediato dopoguerra all'esaltazione di quella che Raewyn Connell ha definito una «mascolinità egemonica».[222]

In conclusione, è innegabile che gli anni Cinquanta abbiano avuto un significato importante all'interno di un più lungo processo che attiene al modo di essere ma anche al modo di pensarsi e rappresentarsi degli italiani, che attiene, in altre parole, alla costruzione dell'identità nazionale.[223] E in questo contesto il cinema è indubbiamente stato il luogo privilegiato in cui osservare aperture e resistenze, ottimismi e paure, strappi e cuciture legati al processo di modernizzazione.

163. M.R. Cutrufelli, *Il Novecento delle italiane: una storia ancora da raccontare*, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. XII. Cfr. anche M. Casalini, *Famiglie comuniste. Ideologie e vita quotidiana nell'Italia degli anni Cinquanta*, Bologna, il Mulino, 2010.

164. S. Piccone Stella, *La prima generazione. Ragazzi e ragazze nel miracolo economico italiano*, Milano, FrancoAngeli, 1993, p. 121. Nel suo saggio *Per uno studio sulla vita delle donne negli anni Cinquanta*, in «Memoria», 2 (1981), pp. 9-35, Piccone Stella parla anche di «dialettica dei piccoli passi, in

base alla quale molte donne hanno costruito percorsi soggettivi di emancipazione, percorsi rimasti in qualche modo sotterranei vista la loro incapacità di istituirsi come momento socialmente e pubblicamente legittimato».

165. Piccone Stella, *La prima generazione*, p. 136.

166. V. Pravadelli, *La grande Hollywood*, Marsilio, Venezia, 2007, p. 12.

167. G.P. Brunetta, *Il cinema legge la società italiana*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, coord. F. Barbagallo, vol. II, *La trasformazione dell'Italia: sviluppo e squilibri*, tomo II, *Istituzioni, movimenti, culture*, Torino, Einaudi, 1995, p. 787.

168. Dati SIAE. Per approfondire vedi Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, voll. VIII-IX, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2003-2004.

169. F. Casetti e M. Fanchi, *Le funzioni sociali del cinema e dei media: dati statistici, ricerche sull'*audience *e storie di consumo*, in *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1960*, a cura di M. Fanchi e E. Mosconi, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2002, p. 156.

170. A. Bravo, *Il fotoromanzo*, Bologna, il Mulino, 2003, p. 58.

171. S. Gundle, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni '50*, in «Quaderni storici», 62 (1986), p. 562.

172. D. Forgacs e S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 25-26, 111-113, 179; V. De Grazia, *Nationalizing Women: The Competition between Fascist and Commercial Cultural Models in Mussolini's Italy*, in *The Sex of Things. Gender and Consumption in Historical Perspective*, ed. by V. De Grazia and E. Furlough, Berkeley, University of California Press, 1996.

173. Cfr. tra gli altri: G. Canova, *Profumo d'America*, in *Schermi e ombre: gli italiani e il cinema del dopoguerra*, a cura di M. Livolsi, Firenze, La Nuova Italia, 1988, pp. 213-228; G. Fink e F. Minganti, *La vita privata italiana sul modello americano*, in *La vita privata. Il Novecento*, a cura di P. Ariès e G. Duby, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 351-380; *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, a cura di D.W. Ellwood e G.P. Brunetta, Firenze, La Casa Usher, 1991; *Nemici per la pelle: sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, a cura di P.P. D'Attorre, Milano, FrancoAngeli, 1991; R. Campari, *La presenza dell'America e i rapporti con il cinema americano*, in *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, a cura di G.P. Brunetta, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1996, pp. 193-216; E. Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Firenze, Giunti, 2004.

174. S. Cassamagnaghi, *Immagini dall'America. Mass media e modelli femminili nell'Italia del secondo dopoguerra 1945-1960*, Milano, FrancoAngeli, 2007, p. 144.

175. Per i dati precisi rimando alla sezione "Documenti" in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. VIII, *1949-1953*, a cura di L. De Giusti, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2003, pp. 642-643.

176. Cassamagnaghi, *Immagini dall'America*, p. 19. Su questo argomento cfr. anche E. Vezzosi, *La mistica della femminilità: un modello americano per le donne italiane?*, in «Italia contemporanea», 224 (2001), pp. 404 ss.

177. P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 1989, p. 325.

178. Cfr. P. Bertetto, *La costruzione del cinema di regime: omogeneizzazione del pubblico e rimozione del negativo*, in *Il cinema italiano degli anni '50*, a cura di G. Tinazzi, Venezia, Marsilio, 1979, pp. 132-147.

179. Brunetta, *Il cinema legge la società italiana*, p. 784.

180. G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. III, *Dal neorealismo al miracolo economico, 1945-1959*, Roma, Editori Riuniti, 2001 (I ed. 1979-1982), p. 256.

181. R. De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, p. 122.

182. L. De Giusti, *Disseminazione dell'esperienza neorealista*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. VIII, *1949-1953*, a cura di L. De Giusti, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2003, p. 18.

183. L. Miccichè, *Dal neorealismo al cinema del centrismo*, in *Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, Pesaro, Mostra Internazionale del Cinema Nuovo, 1978.

184. M. Grande, *Bozzetti e opere*, in *Il cinema italiano degli anni '50*, a cura di G. Tinazzi, Venezia, Marsilio, 1979.

185. S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 175 (ed. or. *Bellissima. Feminine Beauty and the Idea of Italy*, New Haven, Yale University Press, 2007).

186. Nel 1939 Cesare Zavattini, che dirigeva il settimanale «Grandi Firme», ideò il concorso per la ricerca della "signorina Grandi Firme" che assomigliasse al personaggio disegnato da Boccasile per le copertine del settimanale. Mussolini chiuse il giornale ma il direttore e l'editore ne crearono un altro, «Il Milione». Villani creò un concorso per cercare i più bei sorrisi d'Italia per promuovere una marca di dentifrici (Erba) e propose a Zavattini di abbinarlo al nuovo settimanale. Durante il periodo estivo si iniziò ad organizzare nelle località di soggiorno le «feste del sorriso» che facevano propaganda al concorso, che prese il nome di «5000 lire per un sorriso», e al giornale.

187. C. Zavattini, *Altea Baiardi ovvero l'amore in bicicletta*, in «Vie Nuove», 7 marzo 1954, p. 17.

188. V. Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo cinematografico in Italia 1945-1965*, Roma, Bulzoni, 1985.

189. Anche altre attrici meno famose avevano iniziato la loro carriera partecipando al concorso di Miss Italia: Eloisa Cianni (vincitrice nel 1952 e attrice in *Villa Borghese*), Marcella Mariani (eletta nel 1953 e presente in *Senso*, *Il cantante misterioso* e *Le ragazze di San Frediano*), Adriana Benetti (classificata al ventisettesimo posto nel concorso del 1939, fu scelta da De Sica per il suo film *Teresa Venerdì*); molte delle partecipanti all'edizione del 1948 presero parte al film *Totò al giro d'Italia*, girato proprio durante il concorso.

190. C. Ballerino Cohen and R. Wilk, with B. Stoeltje, *Introduction: Beauty Queens and the Global Stage*, in *Beauty Queens and the Global Stage: Gender, Contests, and Power*, ed. by C. Ballerino Cohen and R. Wilk, New York, Routledge, 1996, p. 8.

191. S. Gundle, *Feminine Beauty, National Identity, and Political Conflict in Postwar Italy, 1945-1954*, in «Contemporary European History», 8(3), 1999, pp. 359-378.

192. J. Reich, *Beyond the Latin Lover. Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2004, p. 112.

193. M. Günsberg, *Italian Cinema: Gender and Genre*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 16.

194. J. Laplanche e J.B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Roma-Bari, Laterza 2005, p. 230, tomo I (ed. or. *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967).

195. Cfr. M. Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia* (1971), in Id., *Microfisica del potere. Interventi politici*, Torino, Einaudi, 1977; Id, *Storia della sessualità*, vol. I, *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1984 (ed. or. 1976).

196. J. Butler, *Foucault and the Paradox of Bodily Iscriptions*, in «The Journal of Philosophy», 86(11), 1989, p. 602.

197. Sul concetto che la femminilità si determini come posizione all'interno di una rete di rapporti di potere cfr. anche M.A. Doane, *Cinema e mascheramenti: per una teoria della spettatrice*, in *Immagini allo schermo*, a cura di G. Bruno e M. Nadotti, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991.

198. Per questo concetto vedi il capitolo *Morale e pratica di sé* in M. Foucault, *Storia della sessualità*, vol. II, *L'uso dei piaceri*, Milano, Feltrinelli, 1984 (ed. or. 1976).

199. M. Foucault, *Un'estetica dell'esistenza*, in «Le Monde», 15-16 luglio 1984, ora in Id., *Biopolitica e liberalismo*, Milano, Medusa, 2001.

200. E. Capussotti, *Modelli femminili e giovani spettatrici: donne e cinema in Italia durante gli anni cinquanta*, in *Corpi e storia*, a cura di N.M. Filippini, T. Plebani e A. Scattigno, Roma, Viella, 2002, p. 417.

201. P. Detassis, *Corpi recuperati per il proprio sguardo. Cinema e immaginario negli anni '50*, in «Memoria», 6 (1982), pp. 24-31.

202. Su Elsa Martinelli cfr. R. Buckley, *Elsa Martinelli: Italy's Audrey Hepburn*, in «Historical Journal of Film, Radio and Television», 26(3), 2006.

203. Bravo, *Il fotoromanzo*, pp. 93-94.

204. M. Wood, *From Bust to Boom: Women and Representations of Prosperity in Italian Cinema of the Late 1940s and 1950s*, in *Women in Italy, 1945-1960. An Interdisciplinary Study*, ed. by P. Morris, New York, Palgrave Macmillan, 2006, p. 60.

205. Ivi, pp. 46-47.

206. M. Haskell, *From Reverence to Rape*: *the Treatment of Women in the Movies*, Harmondsworth, Penguin, 1974, p. 12.

207. E. Morin, *Sociologia del presente*, Roma, Edizioni Lavoro, 1985, p. 245 (ed. or. *Sociologie*,

Paris, Fayard, 1984).

208. Cfr. R. Dyer, *Stars*, London, British Film Institute, 1979; C. Gledhill, *Stardom: Industry of Desire*, London, Routledge, 1991.

209. Gundle, *Figure del desiderio*, p. 273.

210. R. Dyer, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, London, Macmillan, 1987.

211. A. Aprà e C. Carabba, *Neorealismo d'appendice*, Rimini, Guaraldi, 1976.

212. P. Carrano, *Malafemmina: la donna nel cinema italiano*, Rimini, Guaraldi, 1977, p. 69.

213. Su questa tesi vedi V. Festinese, *La commedia italiana degli anni Cinquanta: modelli culturali e identità di genere*, in «IMAGO studi di cinema e media», 6 (2012), pp. 167-185.

214. A tale proposito cfr. *Immaginario hollywoodiano e cinema italiano degli anni trenta. Un genere a confronto: la commedia*, a cura di R. De Berti, Milano, Cuem, 2004.

215. Ad esempio la commedia americana degli anni Trenta era strettamente legata alla modernizzazione della società e alla rappresentazione di un nuovo ruolo attivo della figura femminile, cfr. V. Pravadelli, *La grande Hollywood*, pp. 94-103.

216. Ivi, p. 94.

217. N. Cott, *La donna moderna «stile americano»: gli anni Venti*, in *Storia delle donne. Il Novecento*, a cura di F. Thébaud, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 96.

218. Piccone Stella, *La prima generazione*, p. 86.

219. G. Parca, *Le italiane si confessano*, Milano, Feltrinelli, 1973 (I ed. 1959). Per una panoramica sui commenti suscitati dall'uscita di questo libro cfr. L. Lilli, *Prigioniere del grande harem. "Le italiane si confessano" di Gabriella Parca*, in «Memoria», 6 (1982), pp. 101-106; P. Morris, *The Harem Exposed: Gabriella Parca's "Le italiane si confessano"*, in *Women in Italy, 1945-1960. An Interdisciplinary Study*, ed. by P. Morris, New York, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 109-130. Il film-inchiesta del 1962 ideato da Cesare Zavattini, *Le italiane e l'amore*, si ispira al libro di Parca.

220. Capussotti, *Gioventù perduta*, p. 181.

221. Vedi a questo proposito G. De Vincenti, *Poveri ma belli: un modello di erotismo nella commedia degli anni '50*, in *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, a cura di V. Zagarrio, Venezia, Marsilio, 1988, pp. 51-58.

222. R.W. Connell, *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 2005, p. 77.

223. G. Crainz, *Storia del miracolo italiano*. *Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Roma, Donzelli, 1996.

Francesca Tacchi

Prima della rivoluzione. Immagini del femminile nel cinema italiano dal miracolo alla crisi

> Quando si farà una storia del costume cinematografico dei nostri tempi occorrerà dedicare più di un capitolo all'influenza che il film ha esercitato sul progresso della donna e al come e quanto questo progresso abbia, a sua volta, influenzato il film. Si vedrà allora fino a che punto lo schermo sia specchio della società che lo esprime, dei fermenti e contrasti tipici delle epoche di transito e di evoluzione.

Nel riflettere nel 1954 sul rapporto tra cinema e condizione femminile su «Cinema nuovo» di Guido Aristarco – rivista per la quale teneva la rubrica *Buoni & Cattivi* –, Anna Garofalo riprendeva le fila del dialogo, avviato dieci anni prima nella Roma appena liberata nel programma radiofonico *Parole di una donna* e ormai interrotto, con le donne italiane, delle quali aveva letto e commentato le numerose lettere ricevute.[224] Per quanto l'occhiuta censura della Rai non le avesse permesso di affrontare temi tabù come il divorzio e il delitto d'onore – guai «a turbare l'idilliaca atmosfera nella quale muovono le trasmissioni femminili, in cui si descrive la famiglia come perfetta e la casa come luogo di perenni delizie»[225] –, la sua esperienza le faceva intravedere alcuni segnali di un nuovo approccio delle donne al cinema. A suo parere, era anacronistico nel 1954 insistere a proporre «dive» e «stelle», interpreti di «quell'aspetto sofisticato, quella cornice smagliante che rappresentava nella vita la loro massima aspirazione», di fatto irraggiungibile per le donne. Pur non senza illudersi che «simili donne non esistano più», la giornalista auspicava l'affermazione di modelli «istintivamente» più vicini alla realtà, «donne come loro, impegnate nella battaglia di vivere […] e soprattutto umane».[226] Con ancora ben fresco il ricordo del cinema neorealista, la giornalista stigmatizzava l'indulgere del cinema nostrano su alcuni modelli, in primis quello della bellezza, quasi una «jattura» per Silvana Pampanini in *Un marito per Anna Zaccheo* di De Santis (1953): «la società italiana non perdona la bellezza fisica a una donna povera che vuole per giunta serbarsi onesta». Ma anche il modello della moglie comunque succube: Norma (Lea Padovani) ne *Il seduttore* di Franco Rossi (1954), pur tirando avanti la trattoria di famiglia – «una donna, dunque, non una donnetta [che] sa cosa vuol dire fatica e indipendenza economica» –, non ne ricavava la molla per cambiare un ménage segnato dalle scappatelle dell'impenitente e fedifrago marito Alberto Sordi. Le sceneggiature non sembravano offrire ruoli credibili alle attrici, come a Sophia Loren, pizzaiola avvenente e scollacciata in *L'oro di Napoli* di Vittorio De Sica (1954).[227] Gli spettatori e le spettatrici – Garofalo ne era abbastanza sicura –

avrebbero finito «per desiderare la donna “topolino” o “gattino innamorato” o “libellula”, il tipo Audrey Hepburn, per intendersi».[228]

Previsioni un po’ troppo ottimistiche e se non altro difficili da verificare vista la nota difficoltà a conoscere i gusti del pubblico, di rado interrogati sistematicamente. In un’inchiesta condotta nel 1957 dal Centro sperimentale di cinematografia sugli spettatori di provincia (Scarperia, presso Firenze) emerse che gli uomini preferivano film polizieschi, comici e storici: questi ultimi piacevano anche alle donne, che però continuavano a gradire soprattutto i film d’amore, allegri e musicali.[229] Nel 1956-57 trionfano al botteghino *Poveri, ma belli* e *Belle, ma povere* di Dino Risi, che propongono con Marisa Allasio un modello di donna moderna e in qualche misura spregiudicata ma non particolarmente eversiva, moralmente ineccepibile.[230] La produzione nostrana della seconda metà degli anni Cinquanta, stretta tra le superproduzioni da un lato (i film stranieri occupano l’80% del mercato, e di questi il 70% sono americani) e i film commerciali dall’altro, sembra soddisfare – e condizionare – queste inclinazioni. Il neorealismo rosa, con il suo «nugolo di commedie e commediole che coniugavano in mille modi diversi un esiguo numero di situazioni tra l’erotico e l’idillico», secondo Spinazzola pareva mettere d’accordo tutti gli spettatori. Questi, peraltro, erano in calo inesorabile dopo la punta di 819 milioni raggiunta nel 1955, attratti – ma non solo e comunque non immediatamente – dalla concorrenza della televisione.[231] Se nei consumi culturali degli italiani un posto di rilievo, come vedremo, era ormai stabilmente occupato dalla musica, anche la domanda di cinema non era riconducibile a unità in un paese segnato da profonde differenze geografiche e sociali: le sale cinematografiche, che si riempivano ormai solo il fine settimana, erano affollate soprattutto di uomini *under 35*.[232]

1. *A cavallo di due decenni*

Da qui vorrei partire per gettare uno sguardo d’insieme e dunque parziale sulla ricca produzione cinematografica italiana fino alla metà degli anni Sessanta, soffermandomi su alcuni titoli che propongono varie raffigurazioni femminili e/o che restituiscono squarci sull’effettiva condizione della donna italiana, seguendo dunque un percorso «a doppio senso».[233] Concentrarsi sugli anni del “boom” significa così ricercare le diverse sensibilità e sfumature con cui il cinema coglie i cambiamenti sociali in generale e quelli della donna in particolare, all’insegna di continuità e fratture tutt’altro che nette; così lo è anche per il termine *ad quem*, quando «al miracolo è succeduta la congiuntura»[234] e le luci del miracolo italiano cessano di brillare. Non è forse un caso che nella fortunata commedia giallo-rosa di Ettore Scola del 1964 *La congiuntura* spetti a Jane (la hollywoodiana Joan Collins) il compito di aggirare, facendo ricorso alle armi della seduzione, le leggi che vietano alla ricca borghesia di esportare all’estero i propri capitali. Il principe Gassman, già protagonista di una delle più famose critiche alle storture del boom – *Il sorpasso* di Dino Risi (1962) –, è qui un assistente al soglio pontificio e protagonista della “dolce vita” romana che, irretito dalla prospettiva di un viaggio sentimentale in Svizzera (con l’auto con targa diplomatica si passa tranquillamente la frontiera), alla fine approfitta di buon grado dell’espediente

femminile per accumulare capitali.

Come si prospetta la donna del “miracolo”? I registi di questo periodo quanto hanno voluto, saputo e potuto offrire immagini della donna in linea – o in ritardo, o viceversa in anticipo – con la sua condizione in una società di massa che sta conoscendo un processo di modernizzazione anche nel campo della comunicazione culturale?[235] Interrogativi cui non pretendo certo di fornire risposte univoche. Sta di fatto che una delle parole chiave degli anni del miracolo – trasformazione – evoca cambiamenti economici più che sociali e culturali, in un paese dove permangono profonde disuguaglianze, anche tra i sessi. E il cinema con cui si identifica comunemente l’Italia del boom, la commedia all’italiana, non pare individuare e offrire modelli di riferimento particolarmente innovativi: spesso le identità femminili sono evanescenti se non frivole, vittime quasi predestinate di una subordinazione alla società dei consumi, apparentemente priva di conflitti. Le eccezioni, come vedremo, non mancano. E anche quando l’evoluzione della situazione politica, con il passaggio dal centrismo al centro-sinistra,[236] porta ad alcuni indubbi progressi per quanto riguarda la condizione femminile – basti ricordare la legge del 1963 che schiude alle donne le porte di tutti gli impieghi pubblici –, non si assiste certo a radicali, e soprattutto improvvise, trasformazioni dal punto di vista culturale.[237]

Andare al cinema era anche un’occasione di svago e di evasione dalla realtà: il processo di identificazione spettatori-attori era ed è tutt’altro che scontato.[238] Chiedersi dunque se e quanto le raffigurazioni del femminile abbiano inciso sull’immaginario e, ancor più, sui comportamenti delle donne italiane è legittimo ma rischioso, soprattutto perché si può finire per confondere il successo di alcune pellicole con la loro pervasività. Il fatto stesso che le donne vadano meno al cinema – nel 1960 oltre il 53% dichiara di farlo meno di una volta al mese, rispetto al 20% degli uomini – è anche un indice di quanto un simbolo del boom, la TV, le abbia fatte “rientrare” in casa. Indizi probanti sarebbero da ricercare nelle riviste femminili e nei rotocalchi, che suggeriscono in modo subliminale (grazie alla pubblicità) modelli di vita più o meno credibili, dall’abbigliamento al trucco e all’acconciatura, riconducibili a quelli proposti nelle sale cinematografiche.[239] Per trovare testimonianze del modo di pensare delle italiane e quindi ipotizzarne la corrispondenza o meno con i modelli proposti dal grande schermo possiamo guardare, come del resto è stato fatto (ma non ad esempio per la Garofalo), alle rubriche di posta, ammesso e non sempre concesso che queste siano sempre attendibili. L’impressione che comunicano è quella di una fase travagliata di trapasso, in cui i vecchi modelli di comportamento stanno ormai stretti alle italiane, ma si stenta a individuarne di nuovi. Le donne esprimono stati d’animo, smarrimenti, inquietudini per la loro condizione, sia nel privato che nel pubblico, perché alla modernizzazione economica non fa riscontro un ripensamento profondo, talvolta nemmeno in loro stesse, di consolidati ruoli nella famiglia e nella società. Come dimostra nel 1959 *Le italiane si confessano* di Gabriella Parca, non sembrano ancora capaci di uscire da quella che loro stesse percepiscono come una gabbia.[240] La sua trasposizione cinematografica nel ’61, *Le italiane e l’amore*, presenta vari episodi filmati da giovani cineasti (tra cui Marco Ferreri, che ne *Gli adulteri* tratteggia un tema molto gettonato) sotto la direzione di Gian Vittorio Baldi, che gira *La prova d’amore*, esemplificativo di una delle preoccupazioni classiche degli italiani del tempo: la

verginità. Nel film le donne sono in varia misura tiranneggiate e umiliate ma, per quanto deluse, sempre rassegnate; vi è anche un episodio girato da una donna, Lorenza Mazzetti, *I bambini*: questi giocano a fare i dottori e vengono severamente sgridati quando si chiedono come nascano (dalle cicogne, naturalmente).[241]

Un'ottica attenta alla costruzione di genere deve fare i conti, nel periodo considerato, con una produzione cinematografica che, tranne rare eccezioni,[242] è «monopolio del discorso maschile», in un rapporto tra i sessi particolarmente «sregolato» e «impari».[243] Non stupisce dunque che, nei pur numerosi film con la donna protagonista o comunque non comprimaria, le declinazioni del femminile rinviino, ancora negli anni del "boom" e della commedia all'italiana, a modelli già sperimentati nel cinema del neorealismo e dei generi. Questi sono semmai arricchiti o sminuiti, a seconda dei casi, di caratterizzazioni che spaziano dalle «maggiorate ingenue» alle «antimaggiorate», dalle «ragazze d'oggi» alle «adolescenti eterne», dalle «donne di spessore» (letterario) a quelle con la testa «piena di sogni».[244] Sogni peraltro destinati a restare "nel cassetto", come ricorda il titolo della pellicola di Renato Castellani (1957), in cui Lucia (Lea Massari), pur cercando di emanciparsi (con poco successo) attraverso lo studio universitario, continua a dipendere dagli uomini: prima dal padre, poi dal marito, ben contento in definitiva del suo ripiegamento nel classico ruolo di moglie e di madre, esauritosi tragicamente con la morte di parto.

2. *Immagini femminili negate (o corrette)*

Quel tanto (o poco) di anticonformista che il film di Castellani avrebbe potuto avere nel personaggio di Lucia, che scimmiottando il padre esprime «sentimenti anticlericali e antiborghesi», era stato espunto dalla sceneggiatura, dopo i rilievi della commissione tecnica chiamata a dare il nulla osta preventivo per accedere ai finanziamenti statali.[245] Come noto, le sceneggiature dei registi italiani non sempre arrivavano in sala nella forma originaria, perché l'esecutivo esercitava un rigido controllo sui film a tutti i livelli, in virtù di una normativa del 1947, a sua volta modulata su quella varata nel 1923 dal governo Mussolini. L'Ufficio centrale per la cinematografia della Presidenza del Consiglio dei ministri concedeva il nulla osta per la proiezione in pubblico e per l'esportazione sulla scorta del parere di una commissione per la revisione cinematografica.[246] Per cercare di aggirare eventuali blocchi e ottenere il certificato di nazionalità italiana necessario per attingere ai contributi statali, il produttore poteva sottoporre la sceneggiatura al nulla osta preventivo della ricordata commissione tecnica, composta anche da lavoratori dei vari ambiti della produzione cinematografica e da critici cinematografici (con funzione solo consultiva), che esercitò una pesante funzione di controllo, suggerendo tagli, modiche e così via. Al sistema si aggiunse nel 1956 l'insediamento di una commissione per l'assegnazione dei premi di qualità ai film nazionali, soggetta alle pressioni dei politici e dei produttori.

Con un breve "rilassamento" nel 1956-58, la censura lavorò alacremente, soprattutto dopo il passaggio delle consegne nel 1959 al nuovo ministero per il turismo e lo spettacolo, gestito dai democristiani Umberto Tupini (governo Tambroni) e Alberto Folchi (governo Moro III), già presidente del Centro cattolico cinematografico. E

continuò a farlo dopo la tanto attesa legge di riforma del 1962,[247] le cui teoriche aperture – nella Commissione di primo grado, guidata dal discusso presidente di sezione di Cassazione Giuseppe Guido Lo Schiavo, vi erano rappresentanti del mondo del cinema (registi, operatori, critici) e dell'università (docenti di diritto, pedagogia, psicologia) – furono in gran parte vanificate dal boicottaggio del sindacato giornalisti e dell'Associazione nazionale autori cinematografici. Niente era cambiato per quel che ci interessa: oltre a stabilire i divieti ai minori di 14 e 18 anni, si vigilava sempre sulla moralità delle pellicole, «sia nel complesso sia in singole scene».[248] Per quanto con l'arrivo nel 1963 del socialista Achille Corona il clima cambi, la legge del 1965 che porta il suo nome, pur rivendicando la «libertà di espressione», subordina la concessione delle sovvenzioni a due requisiti: avere «sufficienti qualità artistiche, o culturali, o spettacolari» e soprattutto non sfruttare «volgarmente temi sessuali a fini di speculazione commerciale».[249]

Insisto sul punto perché la censura colpì spesso proprio i film che proponevano immagini del femminile e del maschile – o comunque dei rapporti tra i sessi, dentro e fuori il matrimonio – provocatorie o quantomeno non in linea con consolidati modelli sociali e culturali. Una volta approdate in sala, inoltre, le pellicole erano sotto la minaccia di sequestro in caso di denuncia da parte di singoli spettatori, associazioni (cattoliche in primis, contigue ai governi centristi) e magistratura, per oltraggio al senso del pudore.[250] Molti casi rimbalzati dalla stampa nelle aule del Parlamento contribuirono, per un processo di eterogenesi dei fini, ad alimentare la curiosità del pubblico nei confronti di film accusati di contenere scene e/o dialoghi sconvenienti moralmente e potenzialmente eversivi dal punto di vista sociale e politico.[251]

A farne le spese furono nel solo 1960, tra gli altri, Pietrangeli, Lattuada, Antonioni e Visconti. *Rocco e i suoi fratelli*, ottenuto il visto della censura a fronte di qualche taglio e un divieto ai minori di 16 anni, ben accolto al Festival di Venezia (ma la giuria non gli volle assegnare il Leone d'oro) fu sequestrato dopo una visione privata da parte del procuratore Spagnuolo, che in «un transfert di odio e rabbia anticomunista» – ha ricordato Mino Argentieri – impose l'oscuramento di alcune scene e vari tagli, accettati dalla produzione senza il consenso del regista. A colpire il senso del pudore del giudice erano state le scene dello stupro e poi dell'omicidio della prostituta Nadia (Annie Girardot), donna di carattere nonostante o forse proprio grazie al suo "lavoro". Amata dai fratelli Rocco e Simone e considerata pertanto "responsabile" dello sfascio della famiglia Parondi – vittima in realtà degli squilibri indotti dall'emigrazione da un Sud contadino nella Milano del miracolo economico – Nadia non andava "filmata" mentre subiva le orrende violenze.[252] Forse perché proiettato nel passato di una guerra ormai percepita come lontana, sempre nel 1960 lo stupro di Loren e figlia da parte dei liberatori nel famosissimo *La ciociara* di Vittorio De Sica non suscitò analoghi clamori, pur subendo un taglio nella sequenza di poco successiva in cui Cesira lava tra le gambe la figlia Rosetta dopo lo stupro.[253]

3. *Presenze femminili nel cinema "leggero"*

Se è vero, come osservava nel 1980 Giovanni Grazzini, che «la maturazione del

cinema si verifica anche sugli spazi che assegna alla donna»,[254] siamo ancora, nel periodo considerato, a livelli abbastanza primordiali: se guardiamo alla qualità e non solo alla quantità delle presenze femminili, queste rinviano ancora, almeno fino ai primi anni Sessanta, al modello della donna seduttrice od oggetto del desiderio, sia pure con sensibili differenze tra i film commerciali, la commedia all'italiana e il cinema d'autore, destinati a pubblici spesso ben diversi.

Una rapida carrellata su alcuni film che adottano registri leggeri conferma la monotonia di situazioni e comportamenti da parte dei personaggi femminili. In *Femmine di lusso* di Giorgio Bianchi (1960), ambientato su uno yacht in crociera nel Mediterraneo con a bordo una ricca e annoiata borghesia, si offrono diverse varianti del classico triangolo amoroso. Tra queste, spicca una moglie (Caprice Chantal) che, pur consapevole dei tradimenti del marito, non intende concedere il divorzio; e anche quando, caduta nel tranello di una seduzione concertata dal coniuge con un altro uomo, si vedrebbe costretta alla separazione, tutto si ricompone nel classico lieto fine: i tradimenti, veri o presunti, rientrano. Una facile morale in cui indulge anche la seconda pellicola di Bianchi, sempre del 1960, *Le olimpiadi dei mariti*, che ritrae due giornalisti (Ugo Tognazzi e Raimondo Vianello) rimasti a Roma per seguire i giochi olimpici mentre le mogli (Delia Scala e Sandra Mondaini) sono in vacanza; lo schema è semplice: il tentativo di scappatella rientra grazie all'intraprendenza e alla capacità di perdonare delle donne.[255]

L'andamento stereotipato delle trame registra una variante in *Caccia al marito* di Marino Girolami, sempre del 1960: quattro commesse di un grande magazzino romano (Lorella De Luca, Bice Valori, Sandra Mondaini e Valeria Fabrizi) investono i loro risparmi per cercare, in un lussuoso albergo versiliano, altrettanti mariti.[256] Una volta "conquistato" il matrimonio, le donne rischiano però con la loro superficialità di rovinarlo (*Mariti in pericolo* di Mauro Morassi), anche quando si mostrano disposte a tutto pur di far contrarre alle figlie matrimoni di interesse, che falliscono davanti al trionfo dei sentimenti (*Madri pericolose* di Domenico Paolella). Queste donne sembrano incapaci di gestire i destini che in un modo o nell'altro si sono confezionate, e la loro insipienza finisce col trasformarle in figure "pericolose", come suggerisce il titolo del fortunato film di Comencini del 1958, che mette alla berlina l'ossessiva gelosia femminile: un'uscita del regista dal genere drammatico – come già l'anno precedente con *Mariti in città* – verso trame di più facile presa su un pubblico ancora in cerca di distrazioni.[257] Uno stereotipo cui ricorrono anche Nanni Loy e Gianni Puccini (*Il marito*, 1958): al povero Sordi la maldestra moglie, la cognata e la suocera procurano solo guai, tanto da "costringerlo" a diventare un commesso viaggiatore di caramelle pur di restare a lungo lontano da casa.[258]

Il tema dell'infedeltà coniugale continua a imperversare negli anni Sessanta,[259] così come quello della donna rovina dell'uomo, di cui il filone vacanziero/balneare fornisce alcune varianti. Le avventure di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia nel film a episodi *Veneri al sole* (1965), sempre di Girolami, rappresentano la versione comica dell'eterno motto «chi dice donna dice danno», nella facile contrapposizione tra «giovani in provocanti bikini e madri di famiglia che coprono, come possono, vene varicose, grasso, cellulite e smagliature».[260]

4. *La donna del miracolo italiano*

Che il ruolo appena descritto sia «l'unico concesso alla donna» mi pare opinabile, per quanto sia certo il più funzionale all'immagine di Eva «costola d'Adamo».[261] Vero è che nelle raffigurazioni del femminile proposte dalla commedia negli anni del miracolo economico si esce con una certa fatica dallo schema della donna angelo del focolare domestico; ma nel ritrarla «pendolarmente tra casa e posto di lavoro», il cinema e in generale i media registrano comunque un fenomeno di indubbia rilevanza sociale.[262] La donna nella commedia, d'altro canto, appare spesso succube della pubblicità e della TV, desiderosa dei prodotti e dei simboli del boom, dagli elettrodomestici ai cosmetici, dall'automobile alla pelliccia (*Una vita difficile* di Dino Risi, 1961) e all'attico in città.[263]

I personaggi femminili mantengono il più delle volte un ruolo accessorio, come nel caso delle donne che ruotano attorno al protagonista di *Come imparai ad amare le donne* di Luciano Salce (1966): davanti al fascino acerbo del diciottenne Robert Hoffman cadono, inspiegabilmente, tutte le rappresentanti del gentil sesso di ogni età e condizione sociale (Michèle Mercier, Elsa Martinelli, Sandra Milo, Anita Ekberg). A garanzia della morale – ma non abbastanza da evitare un'interrogazione parlamentare democristiana sul «gravissimo scandalo» di un film vietato solo ai minori di 14 anni[264] – ad aggiudicarsi il privilegio di convolare a nozze con lui è immancabilmente la giovanissima e illibata Romina Power.

Anche quando le donne sono protagoniste, come nel film a episodi *Le fate*, sempre del 1966 per la regia di Salce, Monicelli, Bolognini e Pietrangeli (730 milioni di incasso), non escono dallo stereotipo della donna ipocrita, priva di anima e sentimenti, brava a dissimulare o a dimenticare i propri sbandamenti.[265] Neanche in un altro film a più mani, *Controsesso* del 1964, si scorgono rappresentazioni del femminile particolarmente originali; ma troviamo se non altro un gustoso affresco delle inibizioni e perversioni sessuali maschili nell'episodio *Il professore* di Ferreri, in cui Tognazzi è un docente di liceo erotomane, straordinariamente simile a Giulio Andreotti.[266]

5. *Comportamenti trasgressivi (nel cinema d'autore)*

Per uscire dal cerchio moglie-madre-figlia-amante, dove è soprattutto l'arma del corpo a permettere di evadere dai tradizionali spazi domestici, dobbiamo guardare in particolare al cinema d'autore,[267] apprezzato, salvo alcune significative eccezioni, più dalla critica che dagli spettatori, prevalentemente cittadini. Questo filone, impossibile da ricondurre a unità, assegna alle donne l'impegnativo compito di infrangere «convenzioni, rapporti, mentalità, abitudini, comportamenti secolari e che molto spesso pagano costi altissimi per il loro comportamento trasgressivo».[268]

In questo caso, il passaggio dagli anni Cinquanta ai Sessanta mostra qualche cambiamento. Le donne di *Giovani mariti* di Mauro Bolognini (1958) vedono nel matrimonio non solo e non tanto una sistemazione, quanto il simbolo del passaggio dalla spensieratezza alla maturità, così come accade agli uomini. Se l'attenzione è concentrata, fin dal titolo, soprattutto su di loro, un gruppo di amici piccolo-borghesi di

provincia (Lucca), in un film espressamente corale i personaggi femminili sono altrettanto importanti. Se Ornella (Anna Maria Guarnieri) non esce dal cliché della ragazza superficiale e pettegola e Mara (Sylva Koscina) da quello della ricca – è «un milione da sposare» –, Lucia (Antonella Lualdi) prima di sposarsi con Marcello (Gérard Blain) cerca un lavoro perché vuole condividere l'onere del mantenimento della famiglia. E anche se Donatella costringe Franco (rispettivamente Rosy Mazzacurati ed Ennio Girolami) a preferire la domenica la sua compagnia, magari per andare al cinema, a quella degli amici, alla fine compie la scelta, abbastanza coraggiosa, di mettere fine a un rapporto caratterizzato dai continui tradimenti del coniuge. Il film, premiato a Cannes per la sceneggiatura (a cui aveva collaborato Pasolini), fu accolto tiepidamente dal pubblico (solo al trentanovesimo posto nella classifica degli incassi del 1957-58) e, salvo poche eccezioni, anche dalla critica, che ne sottolineò la dipendenza da *I vitelloni* felliniani del 1953 e, forse ingenerosamente, una certa misoginia di fondo.[269]

Seppure spesso costrette dalle circostanze, le protagoniste di alcuni film dei primi anni Sessanta sembrano entrare con maggior consapevolezza nel mondo degli adulti, anche se il prezzo da pagare è spesso la solitudine. Così accade ne *La ragazza con la valigia* di Valerio Zurlini (1961) ad Aida (Claudia Cardinale), sedotta e abbandonata dal dongiovanni Marcello e poi anche da suo fratello Lorenzo, studente di buona famiglia che rientra nei ranghi, pur avendo scoperto di essere il fratello maggiore del bambino che la donna aveva tenuto nascosto; il sogno di Aida di fare la ballerina resta forse tale e custodito nella valigia, mentre si allontana nella notte dalla stazione dopo aver salutato per sempre Lorenzo, che le mette in mano una busta contenente dei soldi: nient'altro.[270]

Se durante il fascismo il matrimonio aveva fatto una comparsa del tutto episodica nelle commedie ed era sembrato nel secondo dopoguerra un'istituzione comunque da salvaguardare, negli anni Sessanta è un soggetto parecchio battuto e la crisi dell'istituto familiare è denudata in maniera piuttosto caustica. Vi sono infatti donne che lo "subiscono" e assimilano le prestazioni sessuali col marito a un atto di prostituzione da retribuire, come Pupe (Romy Schneider) nell'episodio *Il lavoro* di Visconti del film *Boccaccio '70* (1962).[271] O che accettano, salvo poi ribellarsi, il suo mancato consumo: dopo un anno di matrimonio Barbara (Claudia Cardinale) è ancora vergine, ne *Il bell'Antonio* di Mauro Bolognini (1960). L'impotenza del protagonista crea molti problemi – non solo per la famiglia, composta di uomini particolarmente "virili" – perché infrange il mito della "mascolinità all'italiana", mentre, annullato il matrimonio dalla Sacra Rota, Barbara potrà risposarsi. Non a caso la commissione che giudica la sceneggiatura esprime varie perplessità e il film, tagliato in alcune scene per pressioni dall'alto, sarà vietato ai minori di 16 anni.[272]

6. *Un tema caldo: la prostituzione*

Con grande tempismo, il cinema d'autore presta attenzione allo scottante tema della prostituzione, all'ordine del giorno dopo l'approvazione nel 1958 della legge Merlin al culmine di dieci anni di battaglie parlamentari. Se la chiusura delle case di

tolleranza aveva eliminato la piaga della "prostituzione di Stato", non aveva certo annullato pregiudizi e discriminazioni ben radicati nel modo di pensare degli italiani, né tantomeno un assunto sociale resistente come quello della doppia morale e del comune senso del pudore.[273] *Adua e le compagn*e (1960) di Antonio Pietrangeli – soggetto e sceneggiatura tra gli altri di Ettore Scola ed Ennio Flaiano – si apre proprio alla vigilia dell'entrata in vigore della legge. Il film fu ritenuto dalle commissioni amministrative non meritevole, «per ragioni di ordine morale», del riconoscimento della coproduzione italo-francese e del finanziamento, nonostante le modifiche apportate dal regista alla sceneggiatura e le rassicurazioni sulle sue finalità: dimostrare che le ex prostitute potevano redimersi, a patto che «la società non si metta di proposito a respingerle».[274] Che è proprio quanto accade ad Adua (Simone Signoret) e alle altre ex prostitute, tornate all'antico mestiere (stavolta sul marciapiede) dopo aver visto fallire il sogno di trasformare un vecchio casale di campagna in una trattoria, talmente rinomata da poter contare tra i suoi clienti Domenico Modugno. Oggetto una vivace polemica in Parlamento tra la Merlin e il deputato missino Raffaele Delfino, il film fu premiato da un più che discreto successo di pubblico e di critica, e rappresentò l'Italia al Festival di Venezia (una delle amiche, Sandra Milo, quasi vinse la Coppa Volpi).[275] Evidentemente qualcosa di nuovo c'era. Adua infatti è una donna determinata e intraprendente, capace di sfidare il tremendo commendatore Claudio Gora: ma la sua sconfitta finale è forse racchiusa anche nel suo nome, che evoca una della più infamanti *débâcles* dell'esercito italiano. Anche "le altre" hanno comunque ruoli di un certo spessore, sia la svampita Lolita che la robusta contadina Caterina: è semmai il suo fidanzato geometra a non essere abbastanza coraggioso da sfidare l'opinione pubblica e mantenere la promessa di matrimonio dopo che il passato della fidanzata è finito in pasto ai giornali.

Più drammatico è l'affresco di Pasolini in *Mamma Roma* (1962), perché nemmeno i figli possono liberarsi del marchio di vergogna della prostituzione delle madri, per quanto queste dedichino – come Anna Magnani – tutta la loro vita a cercare di riscattarsi e ad offrire loro una rispettabilità sociale e un salto di classe. Come risponde Mamma Roma alle compagne di strada: «De quello che è, ognuno è la colpa sua, lo sai sì?» e «il male che fai te, per colpa tua, è come 'na strada, dove camminano pure l'altri, pure quelli che nun c'hanno colpa».[276]

Se da un lato dunque per le prostitute che vogliono cambiare vita non sembrano aprirsi molti spiragli, la commedia all'italiana propone una versione più pacificata, come in *Ieri oggi e domani* di Vittorio De Sica (1963), che offre con Mara (Sophia Loren), l'allegra prostituta romana d'alto bordo, uno dei più famosi spogliarelli della storia del cinema italiano. Una rappresentazione in cui emerge uno spirito quasi nostalgico del lato materno e consolatorio delle «tollerate di lusso d'altri tempi» di cui si era fatto vessillifero Indro Montanelli con toni sguaiati, ma che non aveva risparmiato nemmeno Dino Buzzati e Mario Soldati.[277] De Sica l'anno successivo sarebbe tornato sul tema con la stessa coppia di attori in *Matrimonio all'italiana*, tratto dalla commedia di De Filippo. Filumena Marturano riesce nell'intento di farsi sposare dall'antico convivente sfruttatore attraverso una serie di geniali sotterfugi – fingersi moribonda, non rivelare quale sia il figlio naturale dell'uomo – che confermano la capacità di mettere a frutto la propria subalternità.[278]

7. *Matrimoni e scappatelle, al maschile e al femminile*

Il matrimonio non è sempre la soluzione, anzi spesso è una gabbia insopportabile. Passa quasi inosservato, nel 1964, *Le ore nude* dell'esordiente Marco Vicario, ispirato a un racconto di Alberto Moravia: il registro drammatico non attraeva il pubblico della commedia. Carla – Rossana Podestà, moglie del regista – cerca fuori dal matrimonio le attenzioni che il marito non le riserva, ma dopo la morte accidentale del giovane amante decide di restare col coniuge, seguendo il cinico consiglio del nonno (Odoardo Spadaro): vivi pure la tua «favola», ma poi torna accanto a tuo marito, che ti è «necessario».[279]

In una società ipocrita e perbenista il tradimento è eretto a normalità. In *Adultero lui adultera lei* di Raffale Matarazzo (1962) – titolo provvisorio *Un bel paio di corna* – la povera moglie (Marilù Tolo), esasperata dai tradimenti del marito e dall'impossibilità di chiedere il divorzio, ricorre allo stratagemma della lettera anonima per farsi scoprire «in flagrante adulterio» e dunque farsi denunciare, processare e condannare a un anno di reclusione nonostante – o forse proprio per questo? – la difesa in tribunale da parte della "mascolina" Bice Valori. L'immancabile lieto fine, con la ricomposizione familiare dopo il pentimento e il perdono del marito (nello stile del regista), fu apprezzato dalla commissione tecnica proprio per il suo registro leggero.[280] Quanto alle donne, dovettero aspettare una sentenza della Corte costituzionale del 1968 per veder sancita l'illegittimità dell'art. 559 del codice penale Rocco, che puniva appunto solo l'adulterio femminile.[281]

Per quanto in crisi, il matrimonio d'altra parte era sempre un orizzonte a cui tendere, specialmente quando non si è più giovanissime. Ne *La visita* di Antonio Pietrangeli (1963) Pina – un'intensa Sandra Milo –, impiegata trentaseienne in un consorzio agrario padano, pubblica un annuncio matrimoniale sul giornale pur di trovare il tanto atteso marito: ma l'incontro con un commesso quarantaquattrenne di una libreria romana (François Périer) sarà deludente, troppo diversi e inconciliabili i loro mondi.[282] Ancora più corrosivo *Il magnifico cornuto* (1964), che centra con particolare sagacia, grazie anche alla magistrale interpretazione di Ugo Tognazzi e al registro del grottesco, le tante falsità, ossessioni e vere e proprie nevrosi di un marito tanto fedifrago quanto ciecamente geloso, convinto che anche la moglie abbia un amante; quando finalmente si convince della sua onestà e se ne va tranquillamente a caccia con gli amici, è troppo tardi: lei (Claudia Cardinale) si è davvero consolata con un altro.[283]

Contro l'indissolubilità del matrimonio si erano infrante, fin dal 1954, varie proposte di legge, a partire da quella Sansone sul "piccolo divorzio": la famiglia non andava messa in discussione e restava saldamente al centro della società.[284] Alla vigilia del primo governo organico di centro-sinistra, esce nel 1963 *I fuorilegge del matrimonio* di Valentino Orsini e dei fratelli Taviani, interpretato da Anne Girardot, Scilla Gabel, Marina Malfatti, Romolo Valli e Ugo Tognazzi, che riproponeva proprio la casistica della proposta di legge Sansone – collaboratore alla sceneggiatura – e si ispirava alla nota inchiesta di «Paese sera» del gennaio 1958.[285] I tempi erano cambiati e difatti nulla ebbe da eccepire la commissione tecnica, ma significativamente il film fu accolto male dalla stampa cattolica e in modo tiepido da quella di area laica, che

rimproverò il registro della «novella» e dello «scherzo». L'amara indignazione del film non sfuggì però ai giurati per il premio di qualità, concesso nel 1966.[286]

Il registro più congeniale a molti registi del periodo appare quello grottesco, a partire dal "manifesto" della commedia, *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi (1962). Premiato da un ottimo successo di pubblico e di critica – trionfa a Cannes e la sceneggiatura originale vince l'Oscar –, il film fu accolto da parte della critica di sinistra con varie riserve per non essere andato al di là della satira di costume, che non era peraltro poca cosa. Su «La Stampa» Guido Aristarco lo prese addirittura a modello di un cinema che non faceva «molto per la donna», offrendone «un'immagine schematica e falsa, anacronistica, non rispondente a una realtà che, in parte cambiata, è in continuo movimento». L'analisi di Germi era giudicata «superficiale» perché alimentava «il luogo comune, il pregiudizio della donna intesa sempre e comunque come "qualcosa" di negativo e inferiore». Prova ne era il finale, dove in una sorta di «gallismo alla rovescia» Angela (Stefania Sandrelli) sposava sì il barone Fefè – che aveva "divorziato" dalla moglie, uccidendola – ma era già pronta a prendersi gioco di lui, baciandolo in barca mentre fa piedino a un altro.[287] Fosse o meno frutto di vecchie ruggini con Germi risalenti ai tempi de *L'uomo di paglia* (1958), quando era stata messa in dubbio la moralità di un operaio, il severo giudizio di Aristarco rifletteva il più generale orientamento – quando non fraintendimento – della critica di area marxista nei confronti della commedia.[288] Chiedere a Germi di farsi paladino delle donne era forse troppo, e non è da escludere che il cambio di titolo rispetto alla sceneggiatura – *Capriccio all'italiana* – abbia finito per distogliere l'attenzione dal vero obiettivo polemico: l'art. 587 del codice penale, rimasto incredibilmente in vigore fino al 1981, di cui nemmeno Fefè sarebbe stato capace di approfittare senza l'intervento della consorte dell'amante della moglie, anche lei ferita "nell'onore".[289]

Il vero nervo scoperto della società era il divorzio, come dimostrò sempre Germi nel fortunato *Sedotta e abbandonata* del 1964. Sotto la rassicurante protezione dell'art. 544 del codice penale – abolito solo nel 1980 – la società siciliana, profondamente maschilista e amorale, continuava a riparare alla violenza sulla donna a modo suo, imponendo matrimoni riparatori. Anche in questo caso, la critica non sembrò capire appieno il senso della denuncia di Germi: non solo negandogli il premio di qualità, ma soprattutto adombrando «il timido dubbio che casi estremi come quelli che Germi racconta appartengano più al folklore di un passato anche prossimo che non a un presente ormai in via di evoluzione».[290] Le cose non stavano proprio in questi termini, come rivelò una coeva inchiesta del settimanale «TV7» e soprattutto, nel 1965, il caso di Franca Viola. A differenza di Agnese (Sandrelli) nel film di Germi, la ragazza si ribellò al matrimonio riparatore denunciando il suo violentatore dopo il finto rapimento: un caso clamoroso, che nel 1970 Damiano Damiani porterà sullo schermo (*La moglie più bella*) affidando il ruolo da protagonista alla quindicenne Ornella Muti.[291]

Una nuova puntata del disvelamento dell'ipocrita rispettabilità borghese la offrì ancora Germi nel 1966 con *Signore e signori*, spostandosi stavolta dal Sud al Nord. Come molti film del periodo, in un affresco corale è difficile rilevare le costruzioni di genere, vista la compresenza di una serie di personaggi che sono semplici "macchiette". Protagonista incontrastato della pellicola è l'ambiente gretto, pettegolo e crudele della provincia veneta (Treviso), dove tutti – uomini e donne – conducono esistenze insulse

percorse da un'ansia di trasgressione che rappresenta il rovescio della medaglia del perbenismo borghese. L'unica figura a emergere in questo desolante panorama è Milena (Virna Lisi), la cassiera del bar di cui si innamora perdutamente Osvaldo (Gastone Moschin), impiegato di banca tiranneggiato dalla moglie. Milena è una ragazza semplice, che legge «Bolero» mentre siede dietro la cassa, conquistata dalla goffa ma assillante corte di Osvaldo e disposta a trasgredire, in nome del "vero amore", le convenzioni sociali; ma l'uomo no, non riesce a superarle, perché la società non ha nulla da obiettare al fatto che una ragazzotta di campagna si prostituisca, in un retrobottega, per un paio di scarpe, ma non perdona l'amore al di fuori del vincolo matrimoniale, pur privo di qualsiasi minima traccia di affetto.[292]

In una galleria dei film che si interrogano sulla crisi del matrimonio non può mancare *Giulietta degli spiriti* (1965), unico film in cui Fellini non si concentra sulle figure maschili – a partire ovviamente dallo scandaloso per i tempi *La dolce vita* (1960) – ma esplora il «mondo della controparte femminile».[293] La Masina cerca risposte all'esaurirsi dell'amore nel suo matrimonio in vari modi, oscillando «tra la sensualità e la mortificazione dei sensi»,[294] cercando rifugio in nuovi amici e nello spiritismo (molto in voga nella buona borghesia), salvo poi arrendersi, grazie anche all'aiuto della psicanalisi, all'evidenza del tradimento del marito, che lascia andare perché, tutto sommato, è forse meglio provare a ricominciare senza di lui.

Nel gioco di relazioni tra i sessi, la commedia all'italiana offre agli uomini ruoli riconducibili a varie declinazioni dell'"italiano medio", esasperate in chiave grottesca ne *I mostri* del 1963 di Dino Risi, secondo il consolidato format degli episodi.[295] Questi antieroi, ispirati spesso alla letteratura, non fanno scattare un processo di immedesimazione ma anzi consentono, proprio per la loro esasperata caricatura, di distaccarsene "eticamente". Le donne invece – per le quali non viene attivato un processo di "divizzazione" paragonabile a quello, per non fare che un nome, di Alberto Sordi – sono chiamate a rappresentare, tutt'al più, le aporie di una società dei consumi che non ha compiuto molti progressi dal punto di vista dei comportamenti sociali in generale e morali in particolare.[296] A guardare le commedie del periodo pare in realtà di scorgere, più che un terreno di preparazione alle successive conquiste sociali delle donne, una certa sordità davanti ai segnali di una non tanto indifferibile emancipazione sociale.[297]

Ad esempio, *Il boom* di De Sica e Zavattini (1963) ottenne il via libera alla programmazione senza che fosse spesa mezza parola sul ruolo di Silvia (Gianna Maria Canale), moglie di Giovanni (Alberto Sordi). E anche la critica di sinistra, pure abbastanza favorevole – ma senza entusiasmi, tanto che Aristarco, membro della giuria per l'assegnazione dei premi di qualità, votò contro (insieme a Grazzini) –, non sembrò curarsene. Secondo Maurizio Liverani di «Paese sera» Silvia rappresentava semplicemente il «simbolo del successo», mentre Giorgio Nicolai, intervenuto su «Noi donne», vide nel film un riuscito atto d'accusa contro il «castello di illusioni» che una «roboante retorica politica» aveva costruito intorno al miracolo economico: nei personaggi presentati «forse noi tutti possiamo riconoscerci».[298] In quelli femminili non molto, a giudicare dalla replica di Bruna Bellonzi sulla rivista. Pur apprezzando il realismo dell'ambientazione (la «Roma del boom economico»), ella deprecava il mancato approfondimento di un «tema moderno, scottante, attuale» come la «smania di

arrampicamento sociale che ha preso un po' tutti (almeno in certi ambienti)» e, soprattutto, la solita «variazione all'antico tema» dell'uomo «deciso a tutto pur di assicurare alla bella moglie la posizione sociale e il lustro che ella desidera»; questa moglie «ingenua» e ignara dei sacrifici del marito (vende perfino un occhio all'industriale malato pur di salvarsi dal dissesto finanziario), non era «una donna del nostro tempo», bensì «un fantasma di donna che non esiste davvero più», visto che «oggi le ragazze come le giovani signore sanno quello che vogliono».[299] Se da un lato le dichiarazioni della giornalista erano propagandisticamente ottimistiche, dall'altro è sintomatico della mentalità del periodo il fatto che la critica desse per scontata la colpevolezza femminile, tranne rare eccezioni in cui sarcasticamente si definiva una «giusta intuizione» l'attribuzione alla moglie della responsabilità dei dissesti del marito: aveva «diritto, poverina, a essere felice».[300]

La stessa indifferenza nei confronti della rappresentazione del femminile viene esibita in un bilancio della commedia all'italiana tracciato nel 1966, proprio su «Noi donne», da Mino Argentieri. Puntando il dito contro *I quarantenni di celluloide*, borghesi «caporali del "miracolo" che aspiravano solo alla triade "quattrini, carriera e sesso"» e che «al posto degli ideali hanno fertilizzato l'asocialità, il qualunquismo, i propri scompensi, la furberia, l'arte di arrangiarsi», il critico stigmatizzava non tanto gli attori (Sordi, Tognazzi, Gassman, Salerno, Manfredi) quanto i registi, pure quarantenni, che «si atteggiano a censori della degradazione morale e dei costumi» pur difettando «di una sana ferocia, di una rabbia salutare», della capacità «d'indignarsi e di trasmettere indignazione». Di nuovo, della spesso umiliante rappresentazione del femminile non vi è alcun cenno.[301]

Qualunque sia il giudizio sulla commedia all'italiana – un «grande ammortizzatore di conflitti» e un'«apologia della rassegnazione»[302] o piuttosto l'espressione dello «scollamento storico fra individuo e società, fra classi sociali e Stato»[303] –, certo è che sistematicamente negava alle donne ruoli di spessore. Rappresentate spesso come nullafacenti, anche quando nelle trame della commedia eccezionalmente svolgono un lavoro o una mansione, esse non sfuggono al destino della più spietata derisione. Appaiono insomma, in un modo o nell'altro, donne "snaturate", e gli accenti caricaturali sono particolarmente grevi. È il caso, ad esempio – e la scelta dell'interprete non appare casuale: Tina Pica, con la sua voce roca, il fisico smunto e spigoloso e l'immancabile flemma napoletana – della parodia western del 1959 *La sceriffa* di Roberto Bianchi Montero, che la mette alla berlina per aver intrapreso un lavoro tipicamente maschile. Per non parlare di Franca Valeri, tirannica detentrice del potere economico ne *Il vedovo* di Dino Risi (1959): quasi una "non-donna", secondo il tipico canone della bellezza femminile e delle caratteristiche intrinseche di genere; il sovvertimento dei tradizionali ruoli familiari e il registro grottesco – con il contrappasso finale, quando nella bara finisce il più giovane marito e non lei, come architettato – sembrano anticipare il destino di fallimento riservato ai rovesciamenti dei ruoli proposti in vari film successivi.[304]

8. *Modelli in crisi*

Comportamenti che dissacravano le immagini della donna e dell'uomo proposte dalla morale cattolica incontravano ancora nei primi anni Sessanta enormi ostacoli prima di arrivare sui grandi schermi. Regina (Marina Vlady), protagonista de *L'ape regina* di Marco Ferreri (1963), resta religiosamente casta durante il fidanzamento con Alfonso (Ugo Tognazzi), ma dopo il matrimonio mette in pratica la sua idea – molto "moderna" – di maternità come potere, utilizzando il marito solo per procreare: salvo metterlo da parte, lasciandolo morire di consunzione alla vigilia del parto. Il tono del grottesco e del paradosso non servì ad attenuare il furore della censura: lasciando distruggere il maschio, Ferreri offendeva il «concetto medio del pudore e della moralità riferentesi alla normalità dei rapporti tra coniugi e alla tutela del vincolo familiare»; con queste motivazioni, il film fu sottoposto a vari tagli, al divieto ai minori di 18 anni (derubricato poi a 14) e gli fu aggiunto l'inutile sottotitolo *Una storia moderna*, prima di arrivare in sala, essere ben accolto a Cannes e da buona parte della critica.[305] Ma il film fu denunciato da uno spettatore e il caso finì in Parlamento, con le sinistre pronte a denunciare «una interpretazione restrittiva e di parte del concetto di buon costume»,[306] e il democristiano Agostino Greggi, a nome dell'Associazione padri di famiglia, a stigmatizzare la «continua offesa al buon costume, al pudore, alla decenza ed a sentimenti delicatissimi e riservati».[307]

Anche Antonioni, come detto, fu tartassato dalla censura. *Il grido* (1957), improntato a uno stile prettamente neorealista, offre vari spunti riguardo la costruzione di genere. È il protagonista maschile Aldo (Steve Cochran) a esprimere il disagio e lo smarrimento esistenziale, mentre le donne – dalla sartina Elvia alla procace benzinaia Virgina e all'inquieta Andreina – sono in grado di cavarsela in una Pianura padana povera e sottosviluppata, dove il benessere sembra di là da venire. Con tutte queste donne Aldo potrebbe rifarsi una vita, dopo aver lasciato il paese trascinandosi dietro la figlia quando Irma, la donna con cui aveva convissuto, gli aveva annunciato di non amarlo più. Ma senza di lei sembra privo di identità, e non troverà altra soluzione se non quella del suicidio. È dunque Irma a compiere scelte difficili, e la decisione di affidarne l'interpretazione ad Alida Valli è significativa. Dopo aver interpretato in *Senso* una contessa Serpieri completamente in balia dei sentimenti, qui la diva sembra tornare alla determinata razionalità che l'aveva caratterizzata negli anni Trenta. I tipici attributi del maschile sono affidati alla donna che, come spesso nel cinema di Antonioni, è più sensibile e perspicace, capace di personificare la presa di coscienza della labilità e dell'inconsistenza dei rapporti umani in un'epoca caratterizzata dalla superficialità e dall'incomunicabilità.[308]

Lo si capisce ne *L'avventura* (1960), prima pellicola della tetralogia esistenziale, passata indenne dalla censura ma sequestrata dal giudice e tagliata con il consenso della casa di produzione Titanus. Il protagonista Sandro (Gabriele Ferzetti) vede con superficialità nelle donne il «simbolo della vita che chiede di essere immediatamente vissuta», mentre la sua compagna Anna (Lea Massari) avverte dolorosamente la crisi dei sentimenti; quando sparisce misteriosamente all'isola di Lisca Bianca, viene "sostituita" dall'amica Claudia (Monica Vitti) che, pur continuando affannosamente a cercarla, costruisce con Sandro un legame che si rivelerà effimero davanti al suo tradimento: «essere con Sandro o essere sola è la stessa cosa», afferma alla fine.[309]

Ma è soprattutto ne *La notte* (1961), tagliato preventivamente in alcune scene, che

il ruolo femminile ha modo di emergere. Lidia (Jeanne Moreau) non è più amata dal marito e non ne è più innamorata; col rivelargli alla fine la relazione con un altro uomo – finita anche per la malattia e la morte dell'amante – riesce a liberarsi del suo passato. Rileggendo nel parco al marito, che nemmeno la riconosce, una sua vecchia lettera d'amore, diventa «una nuova donna, libera e affascinante, pronta a vivere da sola».[310]

I successivi film di Antonioni sono caratterizzati dal felice connubio con Monica Vitti, emblema di una "modernità" che il regista individua, in negativo, nell'incomunicabilità. Ne *L'eclisse* (1962), ad esempio, Vittoria rompe un fidanzamento senza amore, non per questo illudendosi di trovarlo in un nuovo rapporto con un uomo con il quale sono maggiori le differenze rispetto alle affinità: «Non bisogna conoscersi per volersi bene», afferma con disincantata amarezza.[311] Infine, nella prima opera a colori *Deserto rosso* (1964), Giuliana non riesce a riemergere dalla nevrosi indotta da un incidente automobilistico (forse un tentato suicidio) e acutizzata, fino a diventare cronica, dall'incapacità del marito di aiutarla e soprattutto dalla società industriale e disumanizzante della provincia (Ravenna) che la circonda: tutto le sembra estraneo e inutile – compreso un incontro con chi sembra interessarsi a lei – nella sua traversata del deserto interiore.[312]

La malattia del boom, la nevrosi appunto, è al centro dell'opera prima di Paolo Spinola *La fuga* (1964), apprezzato più dalla critica che dal pubblico. Piera (Giovanna Ralli, in un'interpretazione che le valse il Nastro d'argento) è in fuga da un matrimonio senza amore con un affermato scienziato. In viaggio con un'amica, al rivelarsi esplicito dei suoi sentimenti lesbici fa un passo indietro, scivolando nella depressione e poi nel suicidio: da qui parte il film, che ripercorre in flashback – attraverso le pagine del suo diario, rilette dal vedovo – le motivazioni, insondabili, del gesto estremo. Travisando le intenzioni dell'autore, la commissione tecnica attribuì la causa del fallimento del matrimonio non tanto alla fine dell'amore quanto alla «insufficiente costituzione morale della donna», che pare accettare una «proibita relazione femminile».[313]

Un ruolo altrettanto moderno e apprezzato dalla critica tocca alla Ralli sempre nel 1964 ne *La vita agra* di Carlo Lizzani: Anna, giornalista comunista romana, è per Luciano (Ugo Tognazzi) – venuto da Guastalla, dove ha lasciato la famiglia, a Milano per compiere un attentato al grattacielo Pirelli, simbolo della società del benessere dove alla fine anche lui si rifugia – una compagna e non una comparsa, tanto che alla fine si decide a lasciarlo, non riconoscendolo più.[314]

Si cimenta all'esordio con il format degli episodi anche Ettore Scola in *Se permettete parliamo di donne* (1964), dove la concessiva iniziale del titolo è imposta dalla censura. Sylva Koscina, Giovanna Ralli, Eleonora Rossi Drago, Antonella Lualdi ruotano intorno al protagonista Vittorio Gassman, incarnando i ruoli della moglie devota, dell'amante, della prostituta, della frigida, della sedotta, della ricca annoiata. Il film, che piacque abbastanza al pubblico, ma non alla critica che ne denunciò una certa misoginia,[315] suscitò indirettamente la reazione di Lina Wertmüller con *Questa volta parliamo di uomini* (1965). Al centro, il tema della donna vittima di un maschilismo sempre più grottesco perché declinante: degli episodi, tutti interpretati da Nino Manfredi, da ricordare quelli del vecchio lanciatore di coltelli che per sbaglio uccide la partner e si preoccupa solo del non poter trovare una sostituta; del contadino che tiene la moglie, che lo mantiene, in stato di schiavitù; e infine del professore che maltratta la

moglie e, scoperto il piano di lei per ucciderlo, inscena una finta morte.[316]

9. *Nuove icone femminili*

Gli anni Sessanta non segnano, come aveva preconizzato Anna Garofalo, il tramonto delle dive: la Loren ad esempio è all'apice del successo, pur guadagnando assai meno dei suoi colleghi.[317] Nuove attrici però si affermano e con esse nuovi modelli: Claudia Cardinale – su cui fu fatto «il primo serio sforzo italiano di completa prefabbricazione di un fenomeno divistico»[318] –, Stefania Sandrelli, Monica Vitti, Catherine Spaak.

Il fascino intramontabile delle star americane – da Liz Taylor ad Audrey Hepburn – è testimoniato dalla grande attenzione loro riservata dalla stampa femminile.[319] Il fenomeno del momento è però senza dubbio Brigitte Bardot, conosciuta con *Et Dieu créa la femme* di Roger Vadim (1956), uscito in Italia con l'improbabile titolo *Piace a troppi* due anni dopo. In quell'anno BB è protagonista al Festival di Venezia; incarna la capacità di sedurre senza averne apparentemente l'intenzione o, per dirla con Simone de Beauvoir, la «sindrome della Lolita» di Nabokov, portata sul grande schermo da Kubrick nel 1962 e distribuita in Italia con il divieto ai minori di 14 anni.[320] Lo scandaloso amore tra un'adolescente e un uomo maturo non era una novità per il grande schermo: in *Labbra rosse* di Giuseppe Bennati (1960-61) un integerrimo padre di famiglia finisce per arrendersi al gioco seduttivo di un'amica della figlia, che a sua volta aveva una relazione anche con un altro adulto.[321]

La pervasività del mito, confermata dall'appellativo di «Brigitte Bardot di Chelsea» coniato per Julie Christie,[322] consiste nel suo essere portatore di «amoralità», quasi fosse questa la massima concessione all'"emancipazione" femminile. Sugli schermi italiani la "nostra" BB è Catherine Spaak, eretta ben presto a simbolo di una frattura generazionale da una società che stentava a emanciparsi dalla tradizione: pareva infatti incarnare alla perfezione la ricerca da parte dei giovani di un «punto di vista alternativo sulle cose».[323] Nel 1960, appena quindicenne, l'attrice belga esordisce ne *I dolci inganni* di Alberto Lattuada, regista con alle spalle alcune acute rappresentazioni del femminile.[324] Francesca, inquieta liceale borghese, dopo essersi risvegliata turbata da un sogno erotico e aver risolto razionalmente il "problema" dell'iniziazione al sesso con un amico di famiglia (un maturo architetto «autorevole rappresentante della civiltà dei consumi»), si divide senza traumi apparenti tra vari rapporti paralleli. Se tutto ciò non turba la commissione tecnica – che anzi sottolinea «l'assenza di volgarità» e la capacità di fornire un ritratto «del nostro tempo turbato ed inquieto» – allarma invece la magistratura, costringendo il film a un incredibile calvario prima di tornare alla sua versione originaria nel 1963.[325]

Nel frattempo, oltre a *Il sorpasso*, la Spaak aveva interpretato altri quattro film, a conferma della rapida ascesa al rango di diva. Nel 1962 aveva guidato ne *La voglia matta* di Salce «una comitiva di giovani del così detto genere "bruciato"»,[326] almeno nella versione edulcorata che la ribellione giovanile assumeva nel nostro paese, come lei stessa avrebbe cantato in *Noi siamo i giovani* (1964). Qualcosa di ben diverso da quanto avveniva con la *nouvelle vague*. In quell'anno fu finalmente dato il via libera

alla proiezione di *Jules e Jim* di Truffaut, bocciato dalla censura per offesa al buon costume «sotto il profilo dell'ordine pubblico e della morale familiare»; il divieto ai minori di 18 anni era conseguenza del fatto che l'accettazione da parte di Jules di un triangolo amoroso con al centro la moglie Catherine – Jeanne Moreau – era considerata «anormale» e «patologica».[327]

Nel 1963, altri tre film di rilievo per la Spaak. Ne *La noia* di Damiani, tratto dal romanzo di Moravia, la giovane Cecilia rappresenta per il protagonista – un pittore «annoiato» dalla routine – prima uno svago e poi lo sfogo per i suoi eccessi di gelosia: di cui rimane però vittima, dal momento che la ragazza non si fa alcun scrupolo nello sfruttarlo per aiutare un altro amante. Mettendo a confronto il blando erotismo della Spaak con la «vera e propria sessuomania oggi imperversante nel cinema», i tecnici non avevano avuto nulla da obiettare, a conferma di quanto la carica eversiva del personaggio fosse, tutto sommato, ridotta.[328]

Non brilla per particolare originalità di situazioni un altro film del 1963 interpretato dall'attrice belga, *La calda vita* di Florestano Vancini, tratto da un romanzo di Pier Antonio Quarantotti Gambini. Sergia rifiuta le avances di due coetanei con lei in vacanza su un'isola della Sardegna – sono troppo immaturi – per accettare quelle di un uomo adulto: inammissibile per il solito politico bacchettone e per la censura, che lo vieta ai minori.[329]

Il terzo film di quell'anno, *La parmigiana*, rappresenta una nuova puntata dello sguardo di Pietrangeli sulle donne, che in «un'epoca di disequilibrio nel rapporto tra i sessi» sembrano le uniche, specialmente se giovani, capaci di mettersi in gioco, rischiare, a fronte della ricerca da parte degli uomini di sicurezze, sia economiche che affettive.[330] Ma stavolta la strada della ribellione porta a qualcosa di nuovo, anzi d'antico: la prostituzione. A questa approda Dora dopo aver abbandonato per amore la provincia per fuggire a Riccione insieme a un seminarista; mentre l'uomo non ha il coraggio di intraprendere la nuova vita e torna al paese, lei colleziona – con imperturbabile indifferenza – rapporti deludenti con uomini che, consumata l'attrazione sessuale, finiscono immancabilmente per lasciarla sola.[331] Indossati ormai i panni dell'"adolescente trasgressiva", la Spaak nel 1965 ne *La bugiarda* di Comencini si prende gioco attraverso un gioco di mascheramenti e, appunto, menzogne, di «tre splendidi campioni della stupidità maschile»: i suoi amanti, che non sanno l'uno dell'altro. In questa graffiante *sophisticated comedy* che valse all'attrice un impegnativo paragone con Audrey Hepburn, Maria è tanto amorale quanto spontanea: educata in un convento di monache, non vuole ferire nessuno e per questo si erge al di sopra dell'«ipocrisia delle medie e alte classi sociali».[332] Infine, in *Adulterio all'italiana* (1966) l'attrice offre insieme a Manfredi una particolare versione della parità dei diritti tra uomini e donne: scoperto il tradimento del marito, la donna rivendica il diritto di tradirlo a sua volta prima di poterlo perdonare.[333]

Due modelli femminili forse meno complicati ma di grande impatto – e in ogni caso di grande fortuna al botteghino – sono quelli di Caterina Caselli e di Michèle Mercier. La prima è protagonista, dopo l'hit *Nessuno mi può giudicare* – che non vince a Sanremo ma ha un enorme successo –, dell'omonimo film di Ettore Maria Fizzarotti del 1966, che consolida il filone dei "musicarelli" sfruttando il successo televisivo e discografico di alcuni cantanti.[334] Nel passaggio dalla canzone al film si perde del tutto

la carica “eversiva” del testo: la ragazza che, invaghitasi di un altro, torna dal fidanzato senza voler appunto essere “giudicata” diventa nel film la storia di due giovani commessi di un grande magazzino (ambientazione non certa nuova, da Camerini in poi) – Laura (Laura Efrikian) e Federico (Fabrizio Moroni) – che vedono il loro amore favorito dalla cugina di lei (Caterina, appunto) ma contrastato dal capo, invaghitosi di Laura. Solo nel sequel, sempre del 1966, *Perdono* – stesso regista e stessi attori –, emerge il “casco d’oro”. Caterina diventa cantante di successo e – inevitabilmente, verrebbe da dire – Federico si innamora di lei: ma per non far soffrire la cugina, lei si sacrifica e dissimula i suoi sentimenti, affinché tutto rimanga invariato. Qui la canzone, presente anche nel primo film, non è certo rivoluzionaria: la ragazza, tornando dal compagno tradito, chiede appunto “perdono”. Le due rappresentazioni del comportamento femminile sono molto diverse, ma prima di costruirci intorno un discorso complesso è forse il caso di ricordare che *Nessuno mi può giudicare*, scritta come l’altra canzone da Mogol, era stata pensata per un uomo, Adriano Celentano.[335]

Un modello forse meno complicato, e premiato da un grande successo del pubblico, è quello di Angelica, impersonata da Michèle Mercier nella saga omonima inaugurata da Bernard Borderie nel 1964. Questa donna intrepida, pervasa dal senso della giustizia e spesso vestita di panni maschili, è in grado di tenere testa ai suoi “tormentatori” pur essendo in un certo senso vittima della sua avvenenza: venduta come schiava, spogliata, insidiata, si muove sempre con il desiderio struggente di ricongiungersi al suo inafferrabile marito De Peyrac (Robert Hossein). Un «modello che suscita simpatia», afferma Argentieri su «Noi donne», il quale la vede come la versione femminile, emancipata, di James Bond, «don Giovanni per dovere d’ufficio», che esce a suo dire dal confronto con Angelica con le ossa rotte, per quanto circondato da conturbanti *Bond girls*, in primis Ursula Andress.[336]

10. *Donne in anticipo sui tempi*

Nel 1964-65 escono tre film in cui la crisi della società borghese viene denudata attraverso il frantumarsi delle certezze di uno dei suoi pilastri, la famiglia, e in cui le donne – pur non al centro della narrazione – sono molto importanti, evocando, in modo più o meno esplicito, il tabù dell’incesto. Gina (Adriana Asti), zia del protagonista Fabrizio in *Prima della rivoluzione* di Bertolucci (1964), intreccia col nipote una relazione giocata sul filo della complicità e dell’infrazione delle regole, lasciando intravedere alcuni «segni di una soggettività femminile nuova, ancora forse imprecisa, ma già dirompente».[337]

Evocano lo spettro dell’incesto anche Sandra (Claudia Cardinale), sorella, moglie e figlia della famiglia Inghirami nella Volterra di *Vaghe stelle dell’Orsa* di Visconti (1965), e Giulia (Paola Pitagora), sorella di Alessandro (Lou Castel) ne *I pugni in tasca* di Bellocchio (1965), per quanto il rapporto tra fratelli sia soprattutto suggerito; pur non avendo un ruolo di particolare spessore, alla fine è lei l’unica “vincente”, a sopravvivere nella disastrata famiglia della provincia piacentina.[338] Le novità non passarono inosservate. Su «Noi donne» Argentieri salutò nel giovane regista esordiente la capacità di restituire la rabbia di ragazzi e ragazze «usciti come proiettili dagli anni Cinquanta»,

pronti a mettere in discussione la famiglia e la società: anche per questo motivo il film è stato letto come un manifesto anticipatore del '68.[339]

Nell'ultima tappa delle raffigurazioni di Pietrangeli dell'universo femminile – *Io la conoscevo bene* (1965) – il ritratto di Adriana, grazie anche alla felice interpretazione della Sandrelli, è molto intenso e moderno. Ragazza di provincia che alterna il lavoro da parrucchiera alla tintarella sulla spiaggia, Adriana si trasferisce nell'ostile Roma, passando da un lavoro e da un uomo all'altro: tutti le sembrano, all'inizio, meravigliosi, ma tutti invariabilmente approfittano della sua candida ingenuità; in una società di transizione come quella del boom economico, in cui i rapporti tra i sessi sono modulati su modelli del passato, la donna è pur sempre un "oggetto di consumo", come il giradischi di Adriana.[340] Il suicidio finale al culmine del vuoto e della solitudine – deluse le illusioni di entrare nel cinema – non piacque alla commissione di censura e il film fu costretto a un lungo calvario prima di ottenere la revoca del divieto di proiezione ai minori di 18 anni. A nulla erano valse le modifiche alla sceneggiatura: alcune «sequenze conturbanti» (definita tale anche «la scena del bacio nella sala del parrucchiere») e l'«amorale condotta [...] in un ambiente corrotto» erano stati giudicati inadatti ai minori.[341] Toccò alla IV sezione del Consiglio di stato, cui i produttori si erano rivolti in terza istanza per la revoca del provvedimento, dirimere la questione. I giudici acquisirono il parere del commediografo Diego Fabbri (il figlio Nanni era assistente alla regia di Pietrangeli), che nel luglio del 1966 riconobbe al regista la capacità di parlare ai «nostri figli», che dovevano pur imparare a «difendersi da certe aggressioni della vita». Largamente positiva l'accoglienza della critica: sul «Corriere della sera» Grazzini definì il film «tra i frutti migliori di una cultura che attraverso il cinema vuole insieme sentire e conoscere», inserendolo, insieme ad alcuni romanzi, tra le opere che «pullulano ormai di figure femminili distrutte dalla noia e dalla nausea dell'esistenza». Anche i settimanali a larga diffusione colsero le novità: su «L'Europeo» Enzo Biagi elogiò questo «ritratto di donna costruito con rara sensibilità»; su «Epoca» Filippo Sacchi salutò lo sfrondamento di una «ragazza di vita» (che in realtà tale non era) «di quella sua grottesca aureola di mito moderno»; sul conservatore «Oggi», Angelo Solmi definì Adriana «un simbolo di straordinaria concretezza, che ciascuno spettatore sente di conoscere e forse gli par quasi di giungere a toccarne i lembi della evanescente personalità».[342] Lo stesso Pietrangeli, peraltro, non fece mistero delle sue intenzioni; intervistato nel 1967, un anno prima della morte prematura, dalla rivista «Bianco e Nero», ricordò di aver voluto affidare proprio alle donne il compito di restituire sul grande schermo le inquietudini della società: «dalle posizioni in cui era relegata ancora subito dopo la guerra a quelle che, di forza, ha occupato negli ultimi anni», la donna stava vivendo «una radicale, profonda rivoluzione interiore… forse addirittura in anticipo sull'evoluzione della società italiana, tant'è vero che gli stessi istituti di legge stentano a tenergli dietro». Le protagoniste dei suoi film rispecchiavano dunque i «vari aspetti che può aver assunto il cammino dell'emancipazione della donna nella società italiana».[343]

Nel 1965 esce il film-inchiesta di Pasolini *Comizi d'amore*, girato due anni prima (titolo originario *Cento paia di buoi*), che coniuga indagine sociale e denuncia delle contraddizioni e degli anacronismi ancora persistenti in una società che si autoproclama moderna. In un mix tra fiction (due fidanzati alla vigilia del matrimonio), materiale di

repertorio e interviste a persone comuni e a personaggi famosi (tra cui un'attrice, Antonella Lualdi, e tre giornaliste: Adele Cambria, Oriana Fallaci e Camilla Cederna), Pasolini presenta un'Italia profondamente divisa geograficamente e sociologicamente nel modo di concepire e vivere la sessualità. Prostituzione, omosessualità, divorzio: temi di cui si può parlare, ma non agli adolescenti (il film è vietato ai minori di 18 anni) e non a tutti, come dimostra l'ennesima interrogazione parlamentare.[344] Eppure, Pasolini aveva colto nel segno presentando le fratture generazionali della società italiana, divenute clamorose l'anno successivo con lo scoppio, nella moderna Milano, del caso della «Zanzara». La pubblicazione sul giornale studentesco del liceo Parini dell'inchiesta *Cosa pensano le ragazze d'oggi?* sui rapporti prematrimoniali, e la denuncia degli studenti da parte di alcuni genitori alla procura della Repubblica per violazione dell'art. 14 della legge sulla stampa (offesa alla morale dei fanciulli e degli adolescenti) dimostrarono agli occhi di un'attonita opinione pubblica che i giovani erano «ormai a un livello di maturità culturale e morale superiore a quello delle famiglie e di molti insegnanti».[345]

Riflettendo su un altro film-inchiesta, *Masculin, féminin* di Jean-Luc Godard (1966), «Noi donne» sottolineò l'esistenza di una frattura non solo generazionale ma anche tra i sessi: le ragazze emancipate, «liberate» anche grazie alla pillola anticoncezionale, erano capaci di una «solidarietà» di genere che non si estendeva al campo del sociale e della politica. Ma i maschi, i «figli di Marx», se «accoppiati con le figlie della Coca-Cola, diventano "marx-cola" anche loro».[346] Nel momento in cui le donne, simboli imprevedibili della mercificazione del corpo da parte della società dei consumi, provavano a uscirne, si vedevano attribuire anche questa nuova pesante responsabilità.

Le eredità che questo cinema lascia a quello successivo sono varie e di varia natura. Per un cinema d'autore che alla fine del decennio e soprattutto negli anni Settanta si arricchisce dello sguardo di gender e delle riflessioni femministe sulla diversità, il grande successo della commedia erotica conferma la persistenza, e anzi la recrudescenza, dello stereotipo della donna seduttrice e oggetto del desiderio.[347]

224. A. Garofalo, *Non più considerate modelli da imitare*, in «Cinema nuovo», 1 giugno 1954, pp. 303-306, ripubblicato in Ead., *L'italiana in Italia*, Bari, Laterza, 1956, pp. 136-138. I testi della trasmissione e molte lettere sono reperibili in Archivio centrale dello Stato (d'ora in poi ACS), Archivio Anna Garofalo, bb. 4, 9, 17-18.

225. Garofalo, *L'italiana in Italia*, p. 126.

226. *Ibidem*, pp. 136-137.

227. A. Garofalo, *Jattura della bellezza*, in «Cinema nuovo», 16 gennaio 1955, p. 30. Sul passaggio dal "corpo" al "ruolo" femminile cfr. G. Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita*, in *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, a cura di G.P. Brunetta, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996, pp. 361-383.

228. A. Garofalo, *Maggiorate offese*, in «Cinema nuovo», 10 febbraio 1956, p. 110; cfr. anche Ead., *Inflazione delle curve*, in «Cinema nuovo», 10 gennaio 1956, p. 24 (sulla Lollobrigida, confidente «più sulle grazie del suo corpo che sulle sue effettive qualità di attrice»). Sulla ricerca da parte del pubblico di «modelli di comportamento e di interpretazione che confermino le loro attese», cfr. S. Bernardi, *Gli anni del centrismo e del cinema popolare*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. IX, *1954-1959*, a cura di S. Bernardi, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2004, pp.

14-15; cfr. anche E. Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni Cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Firenze, Giunti, 2004.

229. Pubblicata su «Bianco e Nero» nel febbraio 1958 (citata in R. Eugeni, *Sviluppo, trasformazione e rielaborazione dei generi*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. IX, pp. 92-93). Sui risultati diversi emersi dall'inchiesta della Doxa del 1949 cfr. E. Morreale, *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni cinquanta*, Roma, Donzelli, 2011, pp. 91-92. Cfr. M. Fanchi, *Le "italiane" al cinema: spettatrici*, in «Quaderni del CSCI», 11 (2015), *Storie in divenire. Le donne nel cinema italiano*, a cura di L. Cardone, C. Jandelli e C. Tognolotti, pp. 158-159.

230. Cfr. A. Costa, *La "serializzazione" dei film di successo*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. IX, pp. 124-127, 133-134.

231. V. Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Milano, Bompiani, 1974, pp. 165, 190-191, 337-340. Tra il 1955 e il 1956 gli spettatori calano di 29 milioni, con una lieve ripresa a fine decennio, attestandosi nel 1964 a 682 milioni. Cfr. G.P. Brunetta, *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 329-333; B. Corsi, *Il pubblico, un gigante sconosciuto*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. IX, pp. 414-415, 442-450.

232. Cfr. F. Casetti e M. Fanchi, *Le funzioni sociali del cinema e dei media: dati statistici, ricerche sull'*audience *e storie di consumo*, in *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1960*, a cura di M. Fanchi e E. Mosconi, Venezia, Marsilio-Biblioteca di Bianco & Nero, 2002, pp. 141-147.

233. G. De Vincenti, *Il cinema italiano negli anni del boom*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. X, *1960-1964*, a cura di G. De Vincenti, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2001, p. 4. Sul cinema come specchio dell'Italia in trasformazione cfr. S. Lanaro, *Storia dell'Italia repubblicana*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 294.

234. Spinazzola, *Cinema e pubblico*, p. 142. Cfr. G. Crainz, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Roma, Donzelli, 2005 (I ed. 1996), pp. 255-262.

235. Cfr. D. Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana 1880-2000*, Bologna, il Mulino, 2000 (ed. or. 1992).

236. Cfr. G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma, Donzelli, 2003, pp. 6-8 e passim.

237. Mi permetto di rinviare a F. Tacchi, *Eva togata. Donne e professioni giuridiche in Italia dall'Unità a oggi*, Torino, Utet, 2009, pp. 129-137 e passim.

238. Sul cinema come costruzione artificiale più che finestra sulla realtà rinvio agli studi di Pierre Sorlin; cfr. ad es. *Modi di rappresentazione comuni e differenze nel cinema europeo*, in *Identità italiana e identità europea*, pp. 138-139.

239. La perdurante indisponibilità delle fonti periodiche conservate dalla Biblioteca nazionale centrale di Firenze condiziona pesantemente le possibilità di fare una nuova verifica a tappeto sulla stampa femminile. Per un caso particolare cfr. L. Cardone, *Con lo schermo nel cuore. Grand Hôtel e il cinema (1946-1956)*, Pisa, ETS, 2004.

240. G. Parca, *Le italiane si confessano*, Firenze, Parenti, 1959, con prefazione di Cesare Zavattini, riedito con una presentazione di Pier Paolo Pasolini nel 1960 da Feltrinelli. Cfr. L. Ellena, *Frontiere della liberazione e snazionalizzazione delle italiane*, in *Di generazione in generazione. Le italiane dall'Unità a oggi*, a cura di M.T. Mori, A. Pescarolo, A. Scattigno e S. Soldani, Roma, Viella, 2014, pp. 281-282; M. Casalini, *Famiglie comuniste. Ideologia e vita quotidiana nell'Italia degli anni Cinquanta*, Bologna, il Mulino, 2010, p. 144. Sulle lettere inviate a Zavattini nel 1954 nell'ambito della sua collaborazione a «Noi donne» in vista di un soggetto cinematografico che raccontasse le «vere donne italiane», cfr. L. Cardone, *"Noi donne" e il cinema. Dalle illusioni a Zavattini 1944-1954*, Pisa, ETS, 2009.

241. Gli undici episodi di *Le italiane e l'amore* sono filmati tra gli altri da Florestano Vancini, Citto Maselli, Nelo Risi e Gianfranco Mingozzi. Mazzetti, fondatrice con Lindsay Anderson, Karel Reisz e Tony Richardson del *free cinema movement*, nel 1961, quando pubblica il romanzo autobiografico *Il cielo cade*, tiene la rubrica di posta *Chi dice donna* su «Vie nuove», insieme a Pasolini.

242. Basti ricordare il caso di Suso Cecchi D'Amico, sceneggiatrice nel periodo considerato di molte pellicole qui esaminate: *Mariti in città* di Comencini (1957), *Le notti bianche* (1957), *Rocco e i suoi fratelli* (1960), l'episodio *Il lavoro* di *Boccaccio '70* (1962) e *Il Gattopardo* di Visconti (1963), l'episodio filmato da Monicelli in *Casanova '70* (1965). Cfr. G. Carluccio, *Suso Cecchi d'Amico*, in «Quaderni del CSCI», 11 (2015), *Storie in divenire*, pp. 281-282.

243. P. Detassis e G. Griffagnini, *Introduzione*, in *Sequenza segreta. Le donne e il cinema*, a cura di Eadd., Milano, Feltrinelli, 1981, p. 5. Cfr. L. Cardone e M. Fanchi, *Che genere di schermo? Incroci fra storia del cinema e gender studies in Italia*, in «The Italianist», 31(2), 2011, pp. 293-303; «Cinergie. Il cinema e le altre arti», 5 (2014), *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*.

244. Per riprendere i titoli dei paragrafi di P. Valentini, *L'immagine della donna*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. IX, pp. 388-398; in relazione a queste immagini, ricorda *Mogli pericolose* di Comencini (1958) e *Il vedovo* di Risi (1959), i film di Marisa Allasio, *Guendalina* di Alberto Lattuada (1957), *Le amiche* di Michelangelo Antonioni (1955) ed *Esterina* (1959) di Carlo Lizzani.

245. ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Divisione cinema, *Concessione certificato di nazionalità 1946-1965*, Fascicoli per film 1946-1965 (d'ora in poi MTS, CF), 2327, parere del 15 dicembre 1955 e appunto della commissione di censura del 21 marzo 1956. Il film si piazzò solo al trentaseiesimo posto degli incassi della stagione 1957-58 (Spinazzola, *Cinema e pubblico*, pp. 191-192).

246. Legge 16 maggio 1947, n. 379 e legge 29 dicembre 1949, n. 958, voluta dal sottosegretario allo spettacolo Giulio Andreotti. La commissione era composta da un funzionario dell'ufficio, da un magistrato e da un rappresentante del ministero degli interni; era possibile ricorrere in secondo grado davanti a una commissione di analoga composizione. Per la documentazione delle commissioni di censura cfr. http://cinecensura.com, mostra virtuale allestita dalla Direzione generale per il cinema del MIBACT nell'ambito del progetto di archiviazione "Italia taglia" (ultima consultazione febbraio 2016).

247. Legge 21 aprile 1962, n. 161, *Revisione dei film e dei lavori teatrali*, col richiamo (art. 6) all'art. 21 c. 1 della Costituzione. Sulla sua lunga gestazione, frutto di vari compromessi tra le parti politiche e le associazioni di categoria, cfr. ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto (d'ora in poi PCM, G), 1955-1958, 1.1.2, 10949, 60.1. Tra i dibattiti più interessanti quello organizzato da «Il Ponte» con interventi di Norberto Bobbio, Paolo Barile, Lino Miccichè, ecc. («Il Ponte», 11, 1961, *Censura e spettacolo in Italia*).

248. Sul *modus operandi* della commissione di Lo Schiavo e il boicottaggio da parte della gente di cinema cfr. l'intervento di Paolo Alatri (PCI) in Atti parlamentari (d'ora in poi AP), Legisl. IV, Camera, *Discussioni*, seduta del 12 ottobre 1963, pp. 2820-2821. Sulle dimissioni dei rappresentanti dell'Anac, dei critici e dei produttori dalla commissione in segno di protesta contro la bocciatura de *L'ape regina* di Ferreri cfr. Crainz, *Storia del miracolo italiano*, p. 224.

249. Legge 4 novembre 1965, n. 1213. Cfr. G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. IV, *Dal miracolo economico agli anni novanta, 1960-1993*, Roma, Editori Riuniti, 2001 (I ed. 1979-1982), pp. 28-38.

250. Oltre a M. Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1974, pp. 170-186, cfr. F. Vigni, *Buon costume e pubblica morale*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. IX, pp. 65-76; F. Vigni, *La censura*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. X, pp. 516-528.

251. Cfr. Vigni, *La censura*, pp. 519-524, anche sulla legge Migliori del 12 dicembre 1960, n. 1591, preludio al sequestro di molti manifesti pubblicitari dei film. Nei discorsi di inaugurazione degli anni giudiziari erano frequenti i richiami alla censura e al sesso, spia – ricordava l'avvocato Alberto Dall'Ora commentando quelli del 1962 – di una vera e propria ossessione (*Urgente la riforma in materia di censura*, in «Il Giorno», 15 gennaio 1962, citato da Crainz, *Storia del miracolo italiano*, p. 31). Particolarmente zelanti i procuratori della Repubblica di Milano Carmelo Spagnuolo e Pietro Trombi.

252. Cfr. Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, pp. 170-173; A. Baldi, *Lo sguardo punito. Film censurati 1947-1962*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 161. Contro la censura che colpiva film scomodi politicamente rinvio a vari interventi delle sinistre in AP, Legisl. III, Camera, *Discussioni*, seduta del 14 dicembre 1961, pp. 26962, 26973, 26990. «Donna perduta che introduce la discordia nelle famiglie», Nadia era in realtà «l'innocente agnello, la vittima incolpevole degli impulsi opposti che li agitano» (Spinazzola, *Cinema e pubblico*, pp. 254-255).

253. Baldi, *Lo sguardo punito*, p. 63. Sul film, considerato rappresentativo degli anni Sessanta per lo «sguardo complesso e articolato sul ruolo della donna nella società», cfr. Consiglio regionale del Piemonte-Aiace Torino, *Donne sullo schermo*, a cura di S. Cortellazzo e M. Quaglia, Torino, Celid, 2003, pp. 29-34 (scheda di U. Mosca).

254. G. Grazzini, *Eva dopo Eva: la donna nel cinema italiano dagli anni Sessanta a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. VIII (raccolta di recensioni apparse soprattutto sul «Corriere della sera»).

255. ACS, MTS, CF 3350, parere del 17 giugno 1960 e 3398, parere del 18 agosto 1960. Sulle mogli come paziente contraltare "materno" al gallismo dei mariti cfr. M. Comand, *Immagini folcloriche: l'italiano e gli altri*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. X, pp. 281-284.

256. Un film capace di soddisfare i «gusti più correnti e facili della platea popolare», secondo la commissione tecnica il 7 giugno 1960 (ACS, MTS, CF 3347).

257. ACS, MTS, CF 3299 (Paolella, 5 aprile 1960, con Delia Scala e Ave Ninchi) e 2900 (Comencini, 16 luglio 1958). Dopo un anno *Mariti in città* aveva incassato oltre 570 milioni, più di *Mogli pericolose*; una delle interpreti, Dorian Gray, vinse nel 1959 il Nastro d'argento come migliore attrice non protagonista.

258. Un'occasione mancata, secondo Maurizio Liverani di «Paese sera», per fare vera satira di costume (6-7 marzo 1958, in ACS, MTS, CF 2559). Cfr. M. Comand, *Modelli, forme e fenomeni di divismo: il caso Alberto Sordi*, in *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema*, 2002, pp. 204-225.

259. Come nel film a episodi *Alta fedeltà* (1964) di Rossi, Petri, Salce e Monicelli, con Nino Manfredi e Fulvia Franco, Charles Aznavour e Claire Bloom, Jean-Pierre Cassel e Monica Vitti, Ugo Tognazzi e Michèle Mercier.

260. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. IV, pp. 600-601. Al film fu imposto il divieto ai minori di 14 anni per qualche costume troppo audace (ACS, MTS, CF 4736, parere del 10 ottobre 1964). Cfr. anche il film a episodi *Le bambole* (1965) di Risi, Comencini, Bolognini e Rossi, con Virna Lisi, Elke Sommer, Monica Vitti e Gina Lollobrigida.

261. P. Carrano, *Malafemmina: la donna nel cinema italiano*, Rimini, Guaraldi, 1977, p. 73.

262. Cfr. L. Farinotti, *Il rovescio delle cose: oggetti, reperti, segni del sociale*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. XI, *1965-1969*, a cura di G. Canova, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2002, pp. 262-271. Si pensi alla famosa e contrastata inchiesta *La donna che lavora* di Ugo Zatterin e Giovanni Salvi, andata in onda in televisione nel 1958, con interviste in presa diretta.

263. Nel film di Risi (titolo originario *Storia di un italiano*), Elena (Lea Massari) nella ricerca di una tranquillità e sicurezza borghese è di freno alle passioni di Silvio (Alberto Sordi) (ACS, MTS, CF 3675). Ne *L'attico* di Gianni Puccini (1963), Daniela Rocca riesce a diventare proprietaria di un appartamento a Roma al prezzo di perdere la fiducia nelle opportunità della capitale per chi viene dalla provincia; positivi i giudizi di Maurizio Liverani su «Paese sera», 11 aprile 1963, e di Pietro Bianchi su «Il Giorno», 14 aprile 1963 (ACS, MTS, CF 4115).

264. AP, Legisl. IV, Camera, *Discussioni*, seduta del 27 gennaio 1967, pp. 30613-30615. I tagli al film furono ritenuti insufficienti da monsignor Francesco Angelicchio, direttore dell'Ufficio spettacolo della CEI, cfr. http://cinecensura.com/wp-content/uploads/2014/05/S_Come-imparai-ad-amare-le-donne-1966-Salce.pdf.

265. Nell'episodio *Fata Marta* di Pietrangeli, Capucine accetta un rapporto col cameriere Sordi solo se sbronza, mantenendo da sobria ben nette le differenziazioni di classe. Secondo Grazzini le uniche novità provengono dall'episodio *Fata Armenia* di Salce, in cui Claudia Cardinale è una zingara che approfitta di tutti per il bene del figlio (*Eva dopo Eva*, pp. 89-90).

266. L'inibizione sessuale «non è certo una materia che possa essere affidata allo schermo con positivi risultati di buon gusto», aveva ammonito nel luglio 1964 la commissione tecnica (ACS, MTS, CF 4255). Il film subì il sequestro, la condanna e il divieto ai minori di 14 anni.

267. Così fa P. Bertetto, *Dall'ossessione alla rimozione: figure del femminile negli autori italiani degli anni Sessanta*, in *Women in Italian Cinema/La donna nel cinema italiano*, a cura di T.C. Riviello, Roma, Croce, 1999, pp. 117-133, che divide i film sulla base dell'atteggiamento del regista nei confronti del femminile: ossessivo (Fellini, Ferreri), evocativo (Bertolucci, Visconti), problematico (Antonioni), di rimozione (Pasolini).

268. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. IV, p. 159.

269. Cfr. m.m. [M. Morandini], *è il matrimonio la tomba della giovinezza?*, in «La Notte», 25 marzo 1958; P. Bianchi, *Giovani mariti*, in «Il Giorno», 23 marzo 1958; Vice, *Dopo i vitelloni ecco i vitellini*, in «l'Avanti!», 26 marzo 1958 (ACS, MTS, CF 2707).

270. «Il Messaggero», 10 febbraio 1961. Senza molta fantasia la commissione tecnica aveva liquidato Aida come una «mezza prostituta» (ACS, MTS, CF 3373, parere del 4 luglio 1960). Con oltre seicento milioni, il film si piazzò al diciannovesimo posto degli incassi della stagione.

271. Cfr. L. De Giusti, *La transizione di Visconti*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia*

del cinema italiano, vol. X, pp. 73-75. La decisione della moglie fa seguito alla scoperta che il marito è coinvolto in un giro di squillo d'alto bordo.

272. Per il parere della commissione del 25 novembre 1959 e i tagli della produzione dopo le pressioni sullo sceneggiatore (il critico del «Giornale d'Italia» Giulio Visentini) cfr. ACS, MTS, CF 3126. Sulla messa in crisi nel film del modello maschile rinvio a B. Bracco, *Belli e fragili. Mascolinità e seduzione nel cinema italiano del secondo dopoguerra*, in *Mascolinità all'italiana. Costruzioni, narrazioni, mutamenti*, a cura di E. Dell'Agnese e E. Ruspini, Torino, Utet, 2007, pp. 65-78. Il film, tratto dal romanzo di Brancati e sceneggiato da Pasolini, ottenne tra contributi e premi 81 milioni e vinse la Vela d'oro a Locarno.

273. Sugli umori femminili nei confronti della prostituzione cfr. A. Garofalo, *Lettere dalla casa chiusa*, in «Il Mondo», 11 ottobre 1952 e i sondaggi della Doxa raccolti nel 1956 da Pierpaolo Luzzatto Fegiz (in Morreale, *Così piangevano*, pp. 77-78). Cfr. S. Bellassai, *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Carocci, 2006.

274. ACS, MTS, CF 3104 per il primo parere della commissione tecnica (11 luglio 1959), le rassicurazioni della Zebra Film circa le intenzioni della pellicola (11 novembre) e il secondo parere della commissione (18 novembre 1959), in cui si suggerisce addirittura di tagliare «l'andirivieni degli uomini nelle scene iniziali nelle case di tolleranza». La commissione di censura imporrà ulteriori tagli e il divieto ai minori di 16 anni (Baldi, *Lo sguardo punito*, pp. 62-63).

275. AP, Legisl. III, Camera, *Discussioni*, seduta del 9 settembre 1960, pp. 16575-16576. Guido Fink salutò su «Cinema nuovo» Pietrangeli come «il Fellini laico» (citato in M. Morandini e M. Morandini jr., *I Morandini delle donne: 60 anni di cinema italiano al femminile*, Roma, Iacobelli, 2010, p. 55). Cfr. M. Massara, *Adua e le compagne*, in *Un'invisibile presenza. Il cinema di Antonio Pietrangeli*, a cura di G. Morelli, G. Martini e G. Zappoli, Milano, Il Castoro, 1998, pp. 88-91. Il film incassò 767 milioni.

276. Cfr. Grazzini, *Eva dopo Eva*, pp. 13-16. Approvata la sceneggiatura nonostante il «gergo delle borgate e delle prostitute», al film fu negato nel 1967 il riconoscimento di prodotto di qualità (ACS, MTS, CF 3907, parere del 4 aprile 1962 e lettera del 4 gennaio 1967).

277. Ironicamente su «L'Unità» si affermava che Mara, col suo mestiere, «ci si diverte perfino un po'» (*Tre gustosi ritratti di donna*, 22 dicembre 1963). Oltre all'episodio *Lara* (dapprima *Troppo ricca*, sulle avventure di una colta e annoiatissima signora milanese), famoso *Adelina*, che per evitare la prigione sforna figli in continuazione, affermando «i diritti della natura contro le leggi repressive» (V. Pravadelli, *Le donne nel cinema. Dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, Laterza, 2014, p. 77). Al film, per il quale nel 1964 Loren e Mastroianni ricevettero il David di Donatello, fu negato nel 1966 il premio di qualità (ACS, MTS, CF 4310).

278. Film molto apprezzato dal pubblico (incassi superiori ai due miliardi, in alcune città capozona superò anche *007. Missione Goldfinger*; cfr. Spinazzola, *Cinema e pubblico*, p. 288) e all'estero, meno da parte della critica: Micciché su «l'Avanti» lo definì «un film all'americana nel peggiore senso della parola» (21 dicembre 1964, in ACS, MTS, CF 4542).

279. ACS, MTS, CF 4597. Il film ottenne un punteggio molto basso dalla giuria che assegnò nel gennaio 1966 i premi di qualità (ACS, MTS, CF 4342).

280. ACS, MTS, CF 4109, parere del 7 novembre 1962.

281. L'adulterio maschile era sanzionabile, ai soli fini della separazione, solo se recava alla moglie un'«ingiuria grave»; cfr. D. Kotnik, *Le donne al guinzaglio. Ma ora si stanno muovendo per la parità dei diritti. Chi le ferma più?*, in «Panorama», gennaio 1964, pp. 78-90.

282. Cfr. P. Detassis, "*A Castelluccio non ci torno più…". Storie di donne nell'Italia di Pietrangeli*, in *Il cinema di Antonio Pietrangeli*, a cura di P. Detassis, T. Masoni e P. Vecchi, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 41-42. Ispirato al racconto di Cassola e candidato all'Orso d'oro a Berlino, il film fu apprezzato da Moravia (*Storia di un annuncio matrimoniale*, in «l'Espresso», 26 gennaio 1964).

283. Una sceneggiatura che piacque per la felice trasposizione dalle Fiandre a Brescia dell'opera teatrale di Fernand Crommelynck del 1921 (ACS, MTS, CF 4613); al settimo posto negli incassi del 1964-65 con oltre 379 milioni.

284. Cfr. P. Ginsborg. *Storia d'Italia 1943-1996. Famiglia, società, Stato*, Torino, Einaudi, 1989-1990, pp. 207-210, 293-294; F. Lussana, *L'Italia del divorzio. La battaglia fra Stato, Chiesa e gente comune 1946-1974*, Roma, Carocci, 2014, pp. 41-44. Nel gennaio-febbraio 1958 «l'Espresso» aveva lanciato un referendum tra i lettori in vista della pubblicazione del *Rapporto sul matrimonio*.

285. Cfr. R.L. Sansone, *I fuorilegge del matrimonio*, Roma, Filmcritica, 1963 e, per l'inchiesta di Gilberto Nanetti e Lillo Spadini su «Paese sera», ACS, Archivio Anna Garofalo, b. 10, fasc. 189.

286. Giuria composta tra gli altri da Argan, Aristarco e Grazzini e presieduta da Sergio Frosali (ACS, MTS, CF 4342). Un film che sminuiva la «morale cattolica» secondo «L'Avvenire d'Italia», 19 gennaio 1964; cfr. l.p. [L. Pestelli], *Il fuorilegge del matrimonio. Sei casi limite di unioni fallite*, in «Corriere della sera», 29 dicembre 1963; M. Liverani, *I fuorilegge del matrimonio di E. e P. Taviani e V. Orsini*, in «Paese sera», 20 dicembre 1963 (ACS, MTS, CF 4314).

287. Aristarco, *Le donne italiane l'amore ed il cinema*, in «La Stampa», 23 febbraio 1962.

288. Sulle perplessità degli intellettuali (in primis Italo Calvino) nei confronti della capacità di denuncia della commedia all'italiana cfr. D. Tomasello, *Ma cos'è questa crisi. Letteratura e cinema nell'Italia del malessere*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 19-35. Con oltre 1,2 miliardi di incassi, *Divorzio all'italiana* si piazzò al secondo posto nel 1961-62, dopo il kolossal *Barabba.*

289. Per attenuare un certo «macchiettismo di maniera, amaro, triste, disumano» e incontrare il favore della «massa», la commissione tecnica aveva suggerito di variare qualche battuta (ACS, MTS, CF 3597, parere del 2 maggio 1961).

290. Per il parere della giuria del 29 aprile 1965 cfr. ACS, MTS, CF 4343; cfr. anche S. Frosali, *L'arte di non amare ossia nozze in Sicilia*, in «La Nazione», 5 febbraio 1964.

291. La puntata di «TV7» *L'aggiustamariti* di Virginio Ravel è visibile su YouTube. Vitti avrebbe interpretato ne *La ragazza con la pistola* di Monicelli (1968) una siciliana pronta a rincorrere l'amante fino in Inghilterra per fare giustizia del suo onore, compromesso da una notte d'amore.

292. P. Bianchi, *Ancora un "en plein" di Pietro Germi*, in «Il Giorno», 11 febbraio 1966. «Lo spasso è maggiore del castigo», osservò Grazzini (ACS, MTS, CF 4932). Cfr. L. Micciché, *"Signore e signori" di Pietro Germi. Uno sguardo ridente sull'ipocrisia morbida*, Torino, Lindau, 1997. Il film incassò oltre 1,3 miliardi.

293. G.P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da* La dolce vita *a* Centochiodi, Roma-Bari, Laterza, 2007.

294. Commissione tecnica del 18 agosto 1964 (ACS, MTS, CF 4668). Il film ottenne il premio di qualità nel 1968. Su *La dolce vita*, che ottenne 289 milioni tra contributi statali e premi di qualità e incassò ben 2,2 miliardi, cfr. V. Zagarrio, *Fellini dal moderno al postmoderno*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. X, pp. 82-87. Per gli incidenti alla prima e le vicende successive Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, pp. 152-159 e Vigni, *La censura*, p. 517.

295. Cfr. D. Bruni, *Film a episodi, non sempre cinema per pigri*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. X, pp. 253-266.

296. Cfr. R. Eugeni, *Sviluppo, trasformazione e rielaborazione dei generi*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. IX, p. 96; *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, a cura di P. Capuzzo, Roma, Carocci, 2003.

297. Le due interpretazioni sono rispettivamente di Grazzini, *Eva dopo Eva*, p. XXIII e di De Vincenti, *Il cinema italiano*, p. 16.

298. M. Liverani, *Il boom di De Sica*, in «Paese sera», 29 settembre 1963 (in ACS, MTS, CF 4176); G. Nicolai, *Il marziano di Gregoretti e le cambiali di De Sica*, in «Noi donne», 27 luglio 1963. Per il premio della giuria cfr. ACS, MTS, CF 4342.

299. B. Bellonzi, *Chi dice donna dice danno*, in «Noi donne», 19 ottobre 1963.

300. L. Pestelli, *Il "boom" di Vittorio De Sica grottesca storia con Alberto Sordi*, in «La Stampa», 27 ottobre 1963.

301. M. Argentieri, *I quarantenni di celluloide*, in «Noi donne», 19 febbraio 1966.

302. G. Canova, *Forme, motivi e funzioni della commedia*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. IX, p. 103.

303. M. Grande, *Abiti nuziali e biglietti di banca: la società della commedia nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 54.

304. Ispirato al famoso caso Fenaroli. Incomparabile il compenso di Sordi (46 milioni), che da contratto poteva scegliere attori di suo gradimento, con quello della Valeri (6,3 milioni) (ACS, MTS, CF 3174).

305. Per i giudizi della censura cfr. http://cinecensura.com/sesso/una-storia-moderna-lape-regina/ e http://www.fotogrammidicarta.it/album_censura/censura_pagina44.htm. Il film aveva superato indenne la commissione tecnica (ACS, MTS, CF 4036). Tra le recensioni positive, quella de «Il Messaggero», 25 aprile 1963. Al quarto posto nella classifica degli incassi della stagione, dopo due anni e mezzo il film aveva sfiorato i 9 milioni.

306. L. Paolicchi (PSI), in AP, Legisl. III, Camera, *Discussioni*, seduta del 22 gennaio 1963, pp.

37072-37073.

307. AP, Leg. IV, *Discussioni*, seduta pomeridiana del 10 luglio 1963, p. 299. Sui tagli cfr. M. Argentieri, *Ferreri e la censura*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. X, pp. 529-532 e Baldi, *Lo sguardo punito*, p. 100.

308. Cfr. M. Mafai, *Adamo non si rassegna*, in «Vie Nuove», 8 marzo 1958, p. 16. La commissione di revisione aveva definito «disgustoso» l'episodio della bambina che da lontano vede le effusioni del padre con l'amante: la scena fu tagliata tra le proteste del regista e il clamore della stampa (ACS, MTS, CF 2250, parere del 20 novembre 1956; *Aveva cominciato male*, in «L'Espresso», 17 giugno 1957; P. Bianchi, *La vecchia Anastasia non ha capito niente*, in «Il Giorno», 17 giugno 1957). Cfr. Baldi, *Lo sguardo punito*, p. 44.

309. S. Bernardi, *Antonioni: immagini di pensiero*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. X, p. 99. Cfr. ACS, MTS, CF 3046 per i commenti entusiasti della stampa francese e il giudizio della commissione di censura: «Come spesso accade nei film di Antonioni, la trama è praticamente inesistente» (parere del 8 luglio 1959). Il film incassò il quadruplo de *Il grido*.

310. Bernardi, *Antonioni*, p. 104. All'ottavo posto negli incassi nelle prime (158.878.000 lire). Cfr. A. Carotenuto, *La donna come specchio profondo della crisi*, in *Maschile e femminile nel cinema di Antonioni*, Atti del convegno (Chiavari, 18 giugno 1994), Comune di Sestri Levante, 1996, pp. 15-21.

311. La commissione tecnica aveva suggerito, «sotto il profilo morale», di sorvegliare la scena in cui i due amanti sono «distesi su un divano» (ACS, MTS, CF 3678, s.d.). Sulla modernità della Vitti cfr. C. Tognolotti, *Moderne*, in «Quaderni del CSCI», 11 (2015), *Storie in divenire*, pp. 269-270; Pravadelli, *Le donne del cinema*, p. 73.

312. Cfr. Bernardi, *Antonioni*, p. 107; A. Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni: un poeta della visione*, Roma, Gremese, 2002, pp. 122-129.

313. ACS, MTS, CF 4543, parere del 23 marzo 1964. Tra i giudizi positivi, quello di Grazzini sul «Corriere della sera», 24 gennaio 1965. Il film è il primo della trilogia di Spinola sui personaggi femminili: ne *L'estate* (1966) una sedicenne (Mita Medici) ruba l'amante alla madre per aprirle gli occhi; ne *La donna invisibile* (1969) è invisibile agli occhi del marito.

314. «Una satira amara ed una storia tipica degli anni in cui viviamo» secondo la commissione tecnica (ACS, MTS, CF 4418, parere del 10 ottobre 1963). Cfr. ACS, MTS, CF 4418, anche per gli elogi all'interpretazione della Ralli (es. Aldo Scagnetti su «Paese sera», 24-25 aprile 1964). È lo stesso Tognazzi, rivolgendosi nel film alla cinepresa, a parlare di «storia socialpsicologica sull'integrazione, post-miracolistica» (citato da G. De Santi, *Carlo Lizzani*, Roma, Gremese, 2001, p. 45).

315. ACS, MTS, CF 4469. Dopo un anno e mezzo il film aveva incassato 700 milioni. Film «emblematico di una visione maschile e maschilista della donna» (Morandini e Morandini jr., *I Morandini delle donne*, pp. 66-67); «se tanto si parla di donne, in questo futile filmetto, non è certo per parlarne molto bene» (G. Grazzini, *Se permettete parliamo di donne*, in «Corriere della sera», 11 aprile 1964).

316. Tiepido il parere della commissione tecnica del 15 gennaio 1965 (ACS, MTS, CF 4784). La prima prova della regista era stata *I basilischi* del 1963, con attori non professionisti e voce narrante femminile.

317. Nel preventivo di spesa di *Ieri, oggi e domani*, i cachet della Loren e di Mastroianni erano rispettivamente di 30 e 44 milioni; per *Matrimonio all'italiana*, il compenso della coppia salì, rispettivamente, a 40 e 50 milioni (ACS, MTS, CF 4310 e 4552). Cfr. B. Di Marino, *Corpi in eccesso. L'evoluzione dell'attore*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. IX, pp. 471-476, 480-482; Pravadelli, *Le donne del cinema*, pp. 71-78. Sul divismo cfr. il classico E. Morin, *Le star*, Milano, Olivares, 1995 (ed. or. 1957).

318. Sulla Cardinale «mito degli intellettuali» cfr. S. Masi, *Il divismo europeo degli anni sessanta*, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di G.P. Brunetta, vol. I, *L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 970-972, che ricorda l'intervista con Alberto Moravia del 1962 (ripubblicata in A. Moravia, *Claudia Cardinale. Dialogo e fotografie*, Milano, Ghibli, 2015).

319. Sulla capacità delle dive di imporre nuovi stili di moda cfr. Casetti e Fanchi, *Le funzioni sociali del cinema*, p. 164; S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2007, cap. 8, passim.

320. Cfr. T. Chiaretti, *Di Brigitte Bardot ce n'è una sola*, in «Noi donne», 15 giugno 1958; S. de Beauvoir, *Brigitte Bardot, ou la syndrome de Lolita*, 1959, riprodotto in parte ne *La bella incosciente*, in «l'Espresso», 1 maggio 1960. Cfr. S. Gundle, *Il divismo nel cinema europeo, 1945-60*, in *Storia del cinema mondiale*, vol. I, *L'Europa*, pp. 773-775; http://cinecensura.com/wp-content/uploads/2014/05/

S_Lolita-1962-Kubrick.pdf.

321. Su Bennati cfr. Spinazzola, *Cinema e pubblico*, pp. 281-282.

322. M. Argentieri, *Julie Christie: è nato un nuovo astro*, in «Noi donne», 12 febbraio 1966.

323. Casetti e Fanchi, *Le funzioni sociali del cinema*, pp. 157-159. Secondo Spinazzola l'anticonformismo sessuale della Spaak esprimeva il rifiuto nei confronti del mondo degli adulti (*Cinema e pubblico*, p. 307).

324. L'episodio *Gli italiani si voltano* (a guardare le donne) nel film *L'amore in città* (1953), da un'idea di Zavattini (cfr. Casalini, *Famiglie comuniste*, p. 254) e *Guendalina* (1957) con Jacqueline Sassard. Cfr. C. Cosulich, *I film di Alberto Lattuada*, Roma, Gremese, 1985; Valentini, *L'immagine della donna*, pp. 393-394.

325. Se il via libera alla sceneggiatura era arrivato l'11 aprile 1960 (ACS, MTS, CF 3300), il procuratore Spagnuolo dispose il sequestro del film denunciando regista, sceneggiatore (Pasolini) e soggettista (Moravia), imponendo nel 1961 tagli per undici minuti (http://cinecensura.com/wp-content/uploads/2014/05/Dolci-inganni-1a-ed.compressed.pdf e Baldi, *Lo sguardo punito*, p. 65).

326. ACS, MTS, CF 3783, parere del 2 novembre 1961. Al film fu negato il premio di qualità. «Un po' secca. Si vedono le costole», così Tognazzi descrive la Spaak nel film, come ricorda M. Pierini, *Gli anni '60: corpi mutati e mutanti*, in «Quaderni del CSCI», 11 (2015), *Storie in divenire*, p. 102.

327. http://cinecensura.com/wp-content/uploads/2014/05/Jules-e-Jim-I-Edizione.compressed.pdf (pareri della censura del 5 maggio e del 27 giugno 1962). Cfr. A. Baldi, *Schermi proibiti. La censura in Italia 1947-1988*, Venezia, Marsilio-Biblioteca di Bianco & Nero, 2002, p. 27. Altri sguardi sul femminile da parte di Truffaut nel periodo considerato sono *La calda amante* (1964) con Françoise Dorléac e *La sposa in nero* (1967), di nuovo con la Moreau.

328. ACS, MTS, CF 4312, parere del 12 luglio 1963. La Spaak fu premiata col David di Donatello.

329. Interrogazione di Greggi e altri, in AP, Legisl. IV, Camera, *Discussioni*, seduta del 17 aprile 1964, p. 6391. *Un film serio e un po' fragile*, titolò Bianchi su «Il Giorno» (12 marzo 1964), mentre «l'Unità» e «Paese sera» riscontrarono nell'interpretazione della Spaak una certa ripetitività (1 marzo 1964) (ACS, MTS, CF 4391).

330. Detassis, *"A Castelluccio non ci torno più…"*, pp. 45-47. Cfr. *Antonio Pietrangeli, il regista che amava le donne*, a cura di P. Detassis, E. Morreale e M. Sesti, Roma, Sabinae, 2015. Uno sguardo, mi limito a ricordarlo, iniziato nel 1953 con *Il sole negli occhi* e proseguito nel 1957 con *Nata di marzo.*

331. In un commento a margine del parere favorevole della commissione tecnica del 29 settembre 1962 è annotato: «ancora un'altra prostituta?» (ACS, MTS, CF 4073).

332. Cfr. Grazzini, *Eva dopo Eva*, pp. 59-60 e, per il paragone con la Hepburn, R.T, *"La bugiarda" vive tre vite differenti*, in «Paese sera», 17 aprile 1965. Sulla Spaak cfr. L. Barattoni, *Italian Post-Neorealist Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012, p. 232.

333. Cfr. N. Fullwood, *Popular Italian Cinema, the Media and the Economic Miracle. Rethinking Commedia all'Italiana*, in «Modern Italy», 18(1), 2013, pp. 19-39; Ead., *Cinema, Gender, and Everyday Space: Comedy, Italian Style*, London-New York, Palgrave-Macmillan, 2015.

334. Cfr. D. Magni, *Cuori matti. Dizionario dei musicarelli anni '60*, Milano, Bloodbuster, 2012; S. Bassetti, *Il cinema dei cantanti e delle canzoni*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. IX, pp. 149-154; E. Dagrada, *I musicarelli*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. X, pp. 282-283.

335. Oltre a http://www.musicaememoria.com, cfr. D. Giachetti, *Nessuno ci può giudicare. Gli anni della rivolta al femminile*, Roma, DeriveApprodi, 2005, che fornisce una lettura forse troppo "ottimistica" degli anni Sessanta delle donne italiane.

336. M. Argentieri, *Super Angelica*, in «Noi donne», 26 febbraio 1966. Su Ursula Andress, Honey in *Agente 007 licenza di uccidere* (T. Young, 1962), cfr. Masi, *Il divismo europeo*, pp. 965-966.

337. L. Cardone, *Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta*, in «Cinergie. Il cinema e le altre arti», 5 (2014), *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*; E.C. De Miro D'Ajeta, *Il femminile secondo Bertolucci*, in «Quaderni del CSCI», 11 (2015), *Storie in divenire*, p. 90.

338. Per il ricordo della Pitagora sulla difficoltà nel girare alcune scene scabrose cfr. M. Molinaroli, *Il cinema in rivolta. Marco Bellocchio e i pugni in tasca*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2011, p. 110. La scena del bacio tra fratello e sorella fu tagliata prima di sottoporsi al visto della censura, andando momentaneamente persa (A. Finos, *Bellocchio, "I pugni in tasca" e quel bacio ritrovato*, in «la Repubblica», 21 ottobre 2015). Cfr. S. Bernardi, *Marco Bellocchio*, Firenze, La Nuova Italia, 1978. Di

questo regista «arrabbiato» il pubblico non avrebbe raccolto alla lettera gli inviti al matricidio, al fratricidio «e forse a qualche cosa di peggio» («L'Avvenire d'Italia», 19 marzo 1966, in ACS, MTS, CF 4792).

339. M. Argentieri, *I pugni del ribelle*, in «Noi donne», 2 aprile 1966. Rifiutato dalla Mostra di Venezia, il film fu presentato in una sezione minore e vinse la Vela d'argento a Locarno. Nel dibattito furono coinvolti tra gli altri Moravia, Pasolini e Calvino. «Marco Bellocchio ha detto tutto in una sola volta», affermò Gian Battista Cavallaro su «Cineforum», 52 (1966), mentre su «Cinemassessanta» Tommaso Chiaretti titolò *Il film italiano più coraggioso e nuovo degli ultimi anni* (57 (1966)).

340. Cfr. S. Gesù e E. Russo, *Adua, Pina, Francesca, Adriana e affettuosamente le altre… I personaggi femminili nel cinema di Pietrangeli*, e C. Tagliabue, *Io la conoscevo bene*, in *Un'invisibile presenza. Il cinema di Antonio Pietrangeli*, a cura di G. Morelli, G. Martini e G. Zappoli, Milano, Il Castoro, 1998, rispettivamente alle pp. 36-43 e 121-128; Detassis, *"A Castelluccio non ci torno più…"*, pp. 44-47.

341. ACS, MTS, CF 4186, Verbale della commissione di revisione cinematografica di II grado, 17 marzo 1966.

342. *Ibidem*. Il parere di Fabbri è del 28 luglio 1966. Favorevole anche l'accoglienza di Micciché su «l'Avanti!» e di Moravia su «l'Espresso» (5-7 dicembre 1965).

343. *Ritratti cinematografici di donne italiane di oggi. Colloquio con Antonio Pietrangeli*, in «Bianco e Nero», 5 (1967), p. 36, citato da Detassis, *"A Castelluccio non ci torno più…"*, p. 44. Cfr. *Io la conoscevo bene di Antonio Pietrangeli. Infelicità senza dramma*, a cura di L. Micciché, Torino, Lindau, 1999. Le donne di Pietrangeli sono «crisalidi che attendono di trasformarsi in farfalle» (M.F. Piredda, *Vite stonate: le donne di Antonio Pietrangeli*, in «Quaderni del CSCI», 11, 2015, *Storie in divenire*, p. 67).

344. Pur non avendo visto il film, Greggi si dichiarò sicuro della sua «nullità artistica» (AP, Legisl. IV, Camera, *Discussioni*, seduta del 10 maggio 1966, pp. 22972-22974). Cfr. ACS, MTS, CF 4279.

345. «L'Espresso», 6 marzo 1966; il settimanale aveva condotto nel giugno-luglio 1958 un'inchiesta di Gianni Corbi ed Enrico Rossetti (*Rapporto internazionale sul comportamento amoroso della gioventù*). Su quella curata da Camilla Cederna e Claudio Risè e il film del 1965 cfr. A. Tonelli, *Per indegnità morale. Il caso Pasolini nell'Italia del buon costume*, Roma-Bari, Laterza, 2015, pp. 139-144.

346. M.A. Macciocchi, *Le figlie di Marx e della Coca-Cola*, in «Noi donne», 21 maggio 1966. Cfr. L. Mulvey, *Il buco e lo zero. Visioni della femminilità in Godard*, in *Eretiche ed erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, a cura di G. Fanara e F. Giovannelli, Napoli, Liguori, 2004, pp. 141-143.

347. Cfr. *Kinomata. La donna nel cinema*, a cura di A. Miscuglio e R. Daopoulo, Bari, Dedalo, 1980; *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, a cura di L. Cardone e S. Filippelli, Pisa, ETS, 2015; G. Maina, *I nuovi mostri? Il corpo delle donne nell'erotico italiano degli anni '70*, in «Quaderni del CSCI», 11 (2015), *Storie in divenire*, pp. 106-111.

Stephen Gundle

Melato, Muti & Antonelli: dive e divismo nel cinema italiano degli anni Settanta

Pochi momenti nella storia del cinema italiano sono stati così burrascosi come quello del decennio successivo alla metà degli anni Sessanta. Ci sono almeno cinque ragioni a sostegno di questa tesi. La prima è che il cinema iniziò a perdere la sua centralità come polo di attrazione del tempo libero degli italiani. In paesi come gli Stati Uniti e la Gran Bretagna l'audience aveva raggiunto il suo picco massimo nel 1945, mentre in Italia i numeri continuarono a crescere fino alla metà degli anni Cinquanta e rimasero sostanzialmente stabili per molti anni a seguire,[348] subendo però un drastico calo nella seconda metà degli anni Settanta. In secondo luogo, se da un lato l'industria cinematografica era relativamente dinamica, dall'altro si avvertiva la necessità di rinnovare formule e generi consolidati. La morte di alcuni autorevoli nomi del periodo postbellico (De Sica 1974, Visconti 1976, Rossellini 1977) così come quella di registi più giovani e talentuosi (Pietrangeli 1968, Pasolini 1975) privò il cinema italiano di alcune delle sue menti più brillanti. In terzo luogo, l'intenso conflitto politico dell'epoca, che prese il via con l'esplosione del movimento studentesco nel Sessantotto e fu poi caratterizzato da una persistente instabilità per tutta la seconda metà del decennio, dette origine al profilarsi di nuove problematiche, a film più politici e a cambiamenti della sensibilità e delle aspettative del pubblico. Un gran numero di pellicole avrebbe riflettuto allora sull'esperienza del fascismo, della guerra e della Resistenza, mettendo in dubbio le interpretazioni semplificatrici fornite fino a quel momento, per prospettare la fase della dittatura e il suo epilogo come una questione controversa nella storia nazionale. Ad accentuare le difficoltà in cui si dibatteva il cinema italiano di quegli anni contribuiva così l'erompere di una cultura giovanile intenzionata a mettere in discussione l'intera impalcatura di costruzioni comportamentali improntate al perbenismo borghese in tema di relazioni di genere, che prospettava al mondo del cinema tutta una nuova gamma di stimoli, sia sul fronte delle tematiche da affrontare che su quello dell'individuazione dei nuovi soggetti destinati a proporle.

La questione, pressante, di un ricambio generazionale si faceva insomma sentire in tutti i rami dell'industria cinematografica, ma forse ancora più marcatamente nell'ambito dello star system, laddove i divi capaci di garantire a un film un riscontro sicuro a livello di botteghino, attivi sin dagli anni Cinquanta, non erano mai stati rimpiazzati da facce nuove, soprattutto maschili. Affinché il cinema fosse in grado di

adeguarsi ai profondi cambiamenti che stavano interessando la società italiana si avvertiva invece proprio il bisogno di volti nuovi, capaci di incarnare i diversi elementi di una crisi epocale sul piano della mentalità collettiva, la cui declinazione appariva nettamente segnata dal protagonismo delle nuove generazioni. In ultima istanza, a complicare le cose si sarebbe aggiunta la censura, orientata durante il ventennio precedente soprattutto sul fronte della politica, adesso particolarmente sensibile alle rappresentazioni di scene di sesso, proprio nel momento in cui i film d'autore cercavano di fare riferimento ad argomenti importanti (incluso il fascismo) attraverso le sfaccettature del prisma della sessualità, mentre i film commerciali cercavano di sfruttare l'erotismo per dare nuovo vigore agli incassi del botteghino.

Il ruolo centrale rivestito dallo star system femminile in questo contesto appare facilmente intuibile, ed è sull'immagine di tre donne che emergono in quegli anni, incarnandone tensioni e conflitti, che intendo concentrarmi. Mariangela Melato, Ornella Muti e Laura Antonelli fecero tutte il loro debutto sullo schermo tra il 1966 e il 1970, e sotto vari punti di vista possono essere percepite come personaggi chiave del cinema degli anni Settanta. Attraverso l'analisi dei loro ruoli sarà dunque possibile dare risalto ai differenti modi in cui le star femminili hanno incarnato i cambiamenti in corso nell'industria cinematografica e nella società. Benché ognuna occupi un posto diverso nello star system, tutte e tre sono implicate in qualche modo nel processo di erotizzazione che giocò un ruolo fondamentale nella risposta dell'industria del cinema alla crisi.

L'obiettivo che il saggio si propone è dunque quello di offrire un'analisi a tutto tondo delle tre attrici, focalizzando la discussione sia sulla tipologia e il contenuto dei loro film, con particolare attenzione ai ruoli che avrebbero interpretato, sia sulla valenza proiettiva implicita nelle loro performance e nella loro stessa presenza fisica, senza trascurare il significato potenzialmente "prescrittivo" che anche le loro vite private, costantemente sotto gli occhi di milioni di appassionati lettori di rotocalchi, erano destinate ad assumere nell'Italia del tempo. Si cercherà inoltre di valutare il grado di controllo che tutte e tre le star sarebbero state in grado di esercitare nella gestione del proprio profilo professionale, a dispetto del comune assunto secondo il quale le attrici sarebbero state vittime impotenti degli ingranaggi dell'industria cinematografica.

1. *L'industria cinematografica italiana e il divismo tra gli anni Sessanta e Settanta*

Prima di entrare nel vivo dell'analisi del percorso artistico ed esistenziale delle tre attrici destinate a incarnare le diverse sfumature assunte dalla rappresentazione di genere proposta dal grande schermo negli anni Settanta, sembra comunque necessaria una breve riflessione sulla situazione generale della società e soprattutto del cinema italiano in quegli anni così turbolenti della sua storia, che a molti sono sembrati scandirne la crisi in maniera definitiva.

Sia Micciché che Brunetta concordano non a caso nel rappresentare il decennio come un periodo di stagnazione e di chiusura.[349] La fruttuosa relazione tra cinema e società che aveva contraddistinto il lasso di tempo compreso tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta sembra insomma cedere il passo, secondo loro, al profilarsi di una fase di

inarrestabile decadenza, sia dal punto di vista industriale che sul piano artistico. Sul crollo dell'audience a metà del decennio, destinato ad assumere un andamento sempre più drammatico negli anni a seguire, avrebbe senza dubbio inciso il declino delle produzioni internazionali che avevano alimentato l'industria del cinema nel periodo della sua massima espansione. Un ruolo fondamentale nella crisi di quegli anni è del resto da attribuire alla nascita e alla rapida proliferazione delle televisioni private, destinate in breve tempo a surclassare clamorosamente la Rai nella programmazione di film e ad erodere quindi in maniera irreversibile il bacino di utenza prima quasi esclusivo monopolio del mercato cinematografico. Oltre che per le dimensioni dello schermo, prima di allora il cinema si era distinto dalla televisione non solo per la varietà di scelta delle pellicole, ma anche per specifiche caratteristiche tecniche quali il colore e la qualità delle proiezioni. Adesso è chiamato a competere con un'industria dell'intrattenimento non solo gratuita, ma anche ricca di proposte nuove e diversificate.

Si tratta di un'interpretazione difficile da contestare, che corrisponde sicuramente a una percezione diffusa delle sorti del cinema italiano, per certi versi d'altra parte responsabile in prima persona della propria crisi. Cresciuta in un clima di totale autocompiacimento durante il periodo di massimo successo, quando i botteghini registravano per le pellicole nazionali incassi più consistenti persino di quelle di importazione hollywoodiana, l'industria cinematografica si era adagiata sugli allori. Poco era stato fatto in termini di elaborazione di nuove strategie, in un settore produttivo contraddistinto dalla presenza di alcune grandi compagnie e tante case di produzione minori. Il fallimento di una grande casa di produzione come la Titanus, che avrebbe continuato a concentrarsi solo sulla distribuzione, rappresentava quindi già di per sé un chiaro segnale delle difficoltà strutturali del settore. Buona parte dei film usciti nelle sale in quegli anni finivano del resto col riproporre trame stereotipate e ripetitive: basti pensare alla serie liberamente ispirata al personaggio di James Bond o alle pellicole di ambientazione nazista o fascista. E lo stesso filone erotico, che avrebbe potuto risultare dissacrante, se non addirittura sovversivo, nella versione di un Bertolucci o di un Pasolini, nelle mani dei produttori commerciali appariva un mero effluvio del "profumo dei soldi".

Più la crisi del cinema italiano si intensificava, inoltre, più si facevano evidenti le caratteristiche di una produzione per la quale il sesso e la violenza rappresentavano l'unica possibile attrazione alternativa al genere di intrattenimento offerto dalla TV, per un pubblico sempre meno numeroso. E a complicare le cose contribuiva il fatto che la commedia rappresentava dagli anni Cinquanta il genere dominante del cinema nazionale. Nelle sue varie declinazioni offriva una serie di formule capaci di coinvolgere l'audience proiettando sullo schermo, con accenti più o meno sarcastici, situazioni nelle quali una serie di personaggi della vita di tutti giorni potevano stimolare lo spirito critico degli spettatori. Film come *La grande guerra* di Monicelli (1960) e *Tutti a casa* di Comencini (1960) mettevano a nudo con singolare sagacia i tanti difetti dell'italiano medio spingendosi, grazie al contributo degli attori più amati della commedia all'italiana, fino al punto di irridere i più sacri miti nazionali – anche se dalle stesse performances del più celebre interprete della satira cinematografica, Alberto Sordi, non mancavano di affiorare accenti consolatori e in fondo più conservatori di quanto registi e sceneggiatori avrebbero voluto.[350]

Resta il fatto comunque che l'immagine complessiva della modernizzazione degli anni Cinquanta e Sessanta fornita dalla commedia risultava quella di un fenomeno d'importazione, che aveva finito con lo snaturare e corrompere lo stile di vita degli italiani.[351] Mentre la televisione celebrava l'avvento dell'era dei consumi di massa, il cinema prendeva di mira sia gli sfolgoranti riti collettivi dei *nouveaux riches* che i compromessi, i sotterfugi e le umiliazioni che della affannosa corsa al denaro apparivano l'inevitabile corollario.

Un tipo di approccio simile aveva caratterizzato anche la rappresentazione della cultura e degli stili di vita delle nuove generazioni, i cui risvolti potenzialmente minacciosi apparivano neutralizzati dalla banalizzazione della commedia stessa. Basti pensare ai cosiddetti "musicarelli", che tanto successo avevano riscosso negli anni Sessanta mettendo in scena i testi delle canzoni più famose del momento, generalmente suggellate dall'imprimatur del Festival di Sanremo: tutti soggetti assolutamente convenzionali, come il famoso *Perdono* di Caterina Caselli, che ricalcava la trama e i *setting* de *I grandi magazzini* di Camerini. Qualsiasi conflitto generazionale tra giovani cantanti pop e vecchi attori come Totò e Nino Taranto, prospettato come un semplice malinteso, era destinato a trovare la più accomodante delle soluzioni per la gioia del pubblico.

Ebbene, nella seconda metà degli anni Sessanta questo cliché avrebbe cominciato a scricchiolare: la protesta studentesca montante non solo nei confronti di un sistema scolastico ormai superato, ma del capitalismo stesso e della società dei consumi, rendevano improponibili forme di riconciliazione così semplicistiche. Ciononostante il cinema popolare avrebbe continuato a battere sui tasti della comicità, adesso in versione erotica, anche se il rinnovamento, più che all'introduzione di nuove tematiche, avrebbe portato al mero appagamento di appetiti voyeuristici.

Almeno fino alla metà degli anni Settanta d'altra parte il cinema avrebbe continuato a occupare un posto di primo piano in Italia, offrendo la possibilità di una riflessione collettiva sulle trasformazioni sociali e culturali che stavano investendo il paese. I film più impegnati mettevano in scena i conflitti e analizzavano nuove problematiche, mostrando volti e corpi che rappresentavano l'incarnazione di diversi stili di vita, di mentalità più aperte. Benché il grado di ricambio generazionale fosse limitato in determinati settori – come quello dei produttori e degli attori maschi –, in quello delle star femminili il *turnover* era più marcato, come dimostra il fatto che attori ormai consumati fossero sempre più spesso affiancati da partner molto più giovani. Almeno il cinema d'autore intendeva insomma affrontare temi originali attraverso chiavi di lettura innovative. Non a caso, i registi che avevano debuttato negli anni Sessanta erano adesso nel pieno della loro maturità artistica e cominciavano a farsi strada le prime registe donne: Lina Wertmüller e Liliana Cavani.

Nel suo studio sulla mascolinità nel cinema italiano degli anni Settanta, Sergio Rigoletto suggerisce che la crescita esponenziale delle pellicole a sfondo erotico in quegli anni possa essere interpretata non solo come il riflesso di una versione tradizionalista e fallocentrica della libertà sessuale.[352] «Benché sia impossibile non prendere atto dell'esibizione feticistica del corpo femminile in molti film erotici di questo periodo», afferma, «questa prospettiva critica non si è mai avventurata nei sempre più vasti territori della sessualità e della rappresentazione dell'identità di genere

proposti dal cinema del tempo. In anni che offrivano un ventaglio singolarmente ampio di opportunità di abbattere tutta una serie di tabù sul sesso, l'esposizione di nudi poneva anche le condizioni per esplorare più da vicino le rappresentazioni del gender».[353] L'interesse di Rigoletto si concentra sul tema della mascolinità e dell'omosessualità, ma la sua analisi appare comunque ricca di suggestioni. Così come è necessario tentare di decostruire i meccanismi e i processi sfociati nel fenomeno della sovraesposizione delle immagini di donne più o meno svestite in tanti film degli anni Settanta, è altrettanto importante capire in che modo i corpi delle attrici venissero utilizzati sulla scena per illustrare opportunità e conflitti che potevano anche riguardare il tema dell'emancipazione femminile e della libertà sessuale. [354]

In questo saggio, d'altra parte, benché l'erotismo implicasse inevitabilmente il protagonismo di una fisicità spesso ostentata senza pudore, l'attenzione non si concentrerà solo sulla rappresentazione. I corpi femminili, in altre parole, non saranno presi in esame esclusivamente in rapporto alla funzione narrativa, al magnetismo scenico o alla loro avvenenza e procacità. L'accento verrà posto anche sulle attrici cui questi corpi appartenevano. Mentre si è soliti attribuire un certo grado di indipendenza e autodeterminazione ad attori – sia uomini che donne – maturi, colti e impegnati comunque in ruoli più o meno intellettuali, diverso appare il giudizio che si tende a formulare sugli attori che appaiono intrappolati negli ingranaggi del sistema. Alle dive poi, la cui fortuna è stata condizionata in maniera determinante dalla bellezza, l'opinione pubblica tende disolito automaticamente a negare capacità di scelta e autodeterminazione.

Studi recenti come quelli di Adrienne MacLean su Rita Hayworth hanno suggerito che si tratti di giudizi riduttivi e inesatti.[355] Sulla scena qualsiasi attore declina il personaggio che interpreta in base alle proprie doti personali, e il modo in cui le gestisce appare un elemento tutt'altro che insignificante se l'obiettivo è quello di ricostruirne la personalità. Persino negli *studios* di Hollywood l'immagine pubblicitaria dei divi veniva costruita sulla base di alcuni dati reali.[356] È dunque importante tener presenti anche questi elementi nell'analizzare le tre attrici simbolo degli anni Settanta. A differenza delle dive di vent'anni prima – quasi tutte indirizzate da un produttore incaricato di costruire la loro carriera – sia Melato che Muti e Antonelli erano relativamente indipendenti professionalmente e sceglievano in prima persona sia i ruoli da interpretare che l'immagine di sé da proporre al pubblico. Potevano anche gestire la propria vita in maniera assai più libera di quanto avessero potuto fare le dive italiane della generazione precedente, costantemente dibattute tra matrimonio e figli.[357] E mentre ognuna di loro, sebbene in maniera diversa, era entrata in contatto con i meccanismi di mercificazione del sesso imposti da un'industria cinematografica sempre più propensa a individuare nell'eros la chiave di volta della propria strategia di sopravvivenza, i comportamenti che proponevano sugli schermi spesso rappresentavano una sfida a pregiudizi e discriminazioni. Si presentavano inoltre come donne di successo dal punto di vista professionale, compiaciute della propria carriera,[358] esattamente nel momento in cui gli indici in forte crescita dell'occupazione femminile testimoniavano un'aspirazione diffusa da parte delle italiane a fare il proprio ingresso sul mercato del lavoro.[359] Erano delle star e in quanto tali costantemente sotto i riflettori dei media, avidi di informazioni sul loro background: sulle loro interpretazioni, ma

anche sui progetti e le ambizioni che nutrivano.

Sia Mariangela Melato che Ornella Muti e Laura Antonelli, i cui volti apparivano sulle pagine e sulle copertine di tanti rotocalchi, in altre parole, erano entrate a far parte dell'immaginario collettivo, e migliaia di donne avrebbero finito col prendere coscienza di sé proprio attraverso i loro esempi di vita.

Lo *stardom* – ha affermato Christine Gledhill – appare la proiezione di un mondo nel quale le aspirazioni individuali, anche le più ardite, possono trovare una realizzazione. E allo stesso tempo i divi, di volta in volta, appaiono capaci di presentarsi come l'incarnazione dello spirito critico del tempo, nei confronti dell'individualismo, del consumismo e degli stereotipi sociali. Finiscono così col diventare un vero e proprio strumento di determinate politiche culturali. Sembra dunque particolarmente interessante osservare come, nelle loro esperienze personali, tutte e tre le attrici abbiano avuto il coraggio di sfidare dei tabù rendendo di pubblico dominio scelte che al tempo potevano apparire anticonvenzionali, se non addirittura spregiudicate, sicuramente gravide di impliciti risvolti politici.[360]

Si tratta del resto degli anni che vedono susseguirsi per la prima volta una serie di trasformazioni eclatanti sul piano legislativo, destinate a incidere in maniera profonda nella definizione dei rapporti di genere. Sono gli anni in cui si assiste agli esiti inattesi del referendum sul divorzio del 1974, che finalmente conferma anche in Italia la validità della legge del 1970, all'introduzione del nuovo diritto di famiglia nel 1975, e due anni dopo all'applicazione della parità retributiva, per culminare nel 1981 nel risultato positivo del referendum sull'aborto. E non c'è dubbio che le dive, sebbene solo di rado abbiano preso esplicitamente posizione riguardo alle rivendicazioni portate avanti in quegli anni dal movimento femminista, con il tipo di vita che conducevano, con le immagini di sé che comunicavano e attraverso le proprie scelte professionali, ci offrono una testimonianza emblematica e a volte un'anticipazione delle trasformazioni della mentalità collettiva.

2. *Mariangela Melato: commedia ed emancipazione*

Nel dopoguerra il cinema italiano aveva rappresentato il terreno privilegiato per la definizione e l'esibizione di una bellezza femminile assurta a simbolo dell'identità nazionale. L'elezione di Miss Italia era un evento memorabile negli anni Cinquanta e per molte dive del grande schermo avrebbe rappresentato uno straordinario trampolino di lancio. Non per Mariangela Melato, considerata tutt'altro che attraente dai depositari dei canoni istituzionalizzati della definizione della «bellezza italica».[361] A sancirne il successo del resto fu proprio la diversità. Anche se come la maggior parte delle star del dopoguerra era di umili origini (il padre faceva il vigile urbano e la madre la sarta), aveva frequentato la scuola di recitazione e come attrice di teatro poteva avvalersi di un curriculum di tutto rispetto. Avendo lavorato con Visconti e Ronconi, era entrata in contatto con un ambiente colto e raffinato, e ne aveva fatto tesoro.

Fece il suo debutto nel cinema a 25 anni, come caratterista e spalla di attori più famosi, cui a volte aveva finito col rubare la scena. Nella sua prima apparizione in *Basta guardarla* (1970), che Luciano Salce aveva dedicato alla rievocazione di un

mondo dell'avanspettacolo in rapido declino, già surclassò l'avvenente Maria Grazia Buccella nella parte di Marisa, una finta brasiliana coperta di piume e lustrini che parlava con un marcato accento milanese. Dopo *La classe operaia va in paradiso* di Elio Petri (1971), fu l'interpretazione di Fiore in *Mimì metallurgico ferito nell'onore* (1971) ad assicurarle per il futuro ruoli da prima attrice. Era stata scelta personalmente dalla Wertmüller, che l'aveva difesa a spada tratta nel contenzioso con la produzione che voleva imporre il nome di una diva di fama internazionale. E aveva visto giusto perché la Melato, grazie anche alla sua voce profonda e roca, nei ruoli di donne comuni, che parlavano con una forte inflessione dialettale, era impareggiabile. Proprio la parlantina inarrestabile costituiva il punto di forza delle sue interpretazioni di personaggi in apparenza comuni, ai quali riusciva comunque ad attribuire un'impronta del tutto inedita. Col passare degli anni avrebbe poi dato prova della propria versatilità interpretando ruoli molto diversi: dalla parrucchiera all'ereditiera, dalla showgirl alla poliziotta. Con la Wertmüller girò tre film (oltre a *Mimì metallurgico*, *Film d'amore e d'anarchia* e *Travolti da un insolito destino in un mare d'agosto*), in tutti e tre aveva recitato a fianco di Giancarlo Giannini, con il quale aveva trovato un affiatamento tale da costituire una coppia il cui fascino appariva secondo solo a quello di Sophia Loren e Marcello Mastroianni.

A incrementare l'appeal della Melato sul pubblico contribuiva del resto il fatto che le sue due prime interpretazioni l'avessero vista rivestire i panni di un'esponente della *working class*, in anni che vedevano il protagonismo indiscusso della classe operaia sulla scena politica italiana. Nel famoso film di Petri, nelle vesti di un'affannata parrucchiera la Melato appariva succube di tutti i miti tipici della società dei consumi del dopoguerra. Non per questo la sua Lidia era remissiva né tanto meno sottomessa. Quando Lulù, il compagno metalmeccanico interpretato da Gian Maria Volonté, vera e propria incarnazione dello stakanovismo, comincia improvvisamente a frequentare gli ambienti dei movimenti studenteschi di estrema sinistra e decide addirittura di ospitarli a casa, Lidia, senza pensarci due volte, gli sbatte la porta in faccia portandosi via il figlio. In *Mimì metallurgico* è al contrario lei stessa un'estremista: la trotskista Fiore di cui si innamora Giancarlo Giannini nella parte dell'operaio Mimì; e anche in questo caso la Melato è diretta, senza peli sulla lingua, petulante e saccente. Mai del resto avrebbe potuto vestire i panni di una donna accomodante e docile.

Sia nel 1970 che nel 1971 l'attrice milanese girò sei film, solo uno nel 1972 e, dopo una pausa nell'anno successivo, si immerse nuovamente nel lavoro nel 1974 e nel 1975, recitando ogni anno in ben cinque film, per poi limitarsi a girarne uno o due l'anno da quel momento in poi. Non è difficile dunque dedurne che l'industria cinematografica tentasse di scritturarla per pellicole di tutti i generi; ma una volta diventata famosa la Melato si sarebbe mostrata capace di selezionare con oculatezza le interpretazioni che più le si addicevano,[362] per la maggior parte sotto la direzione di nomi di spicco della commedia italiana come De Sica, Monicelli, Steno e Comencini, anche se solo della Wertmüller tra i registi più impegnati del tempo. Nonostante il debutto in teatro, era sostanzialmente un'attrice comica, e come tale avrebbe conquistato il pubblico delle sale cinematografiche. Non si sentì mai sminuita dai ruoli comici. «Far ridere è assai più difficile che far piangere» – affermò – «e quindi un'attrice che vuole considerarsi completa ha tutto da guadagnare a dimostrare che sa

anche essere brillante e perché no, che sa anche ballare e cantare».[363] In ogni caso il suo successo fu rapidissimo, tanto da sottrarre a Monica Vitti il titolo di prima donna della commedia italiana e da assicurarsi la parte della maestra elementare protagonista del film di De Sica *Lo chiameremo Andrea*, avendo la meglio, oltre che sulla stessa Vitti, su concorrenti come Giovanna Ralli e Carla Gravina.[364]

Alcuni dei suoi film diedero addirittura origine a dei sottogeneri. Pensiamo ad esempio a *La poliziotta* di Steno (1974), di cui è coprotagonista insieme a Renato Pozzetto nella parte di Giovanna, ambiziosa segretaria di uno studio legale costretta a confrontarsi costantemente con uomini meschini. Il suo ragazzo reagisce male quando gli rivela la possibilità di una gravidanza, sull'autobus viene palpeggiata da un passeggero che la maltratta quando cerca di protestare (in una scena comune a molti film di quegli anni) e persino il farmacista, al quale era andata a chiedere informazioni su come eseguire un test di gravidanza, le fa delle avances nel retro del negozio. Per non parlare del padre, indolente e tiranno, che pretende che sia la moglie a girargli persino il caffè nella tazzina prima di berlo. È la goccia che fa traboccare il vaso: Giovanna esplode e nonostante gli sforzi della madre, completamente sottomessa al marito, di elencarle le gioie del matrimonio, va via di casa e si iscrive a un concorso per vigili urbani.

Si tratta senza alcun dubbio di una pellicola commerciale, proprio per questo però particolarmente efficace nel portare avanti la denuncia del maschilismo ancora diffuso nell'Italia del tempo, laddove perfino il manifesto che pubblicizza un concorso in polizia al quale possono partecipare anche le donne suscita di per sé l'ironia di alcuni giovani studenti di passaggio. Nessun uomo mostra nei suoi confronti il minimo rispetto, tant'è che l'amico del destinatario di una multa per divieto di sosta, facendo pesanti apprezzamenti sul fisico della vigilessa non appena si allontana, la definisce «un culo parlante». Deludente e conflittuale si rivela poi anche la relazione di Giovanna con Pozzetto, che non la degna di alcuna considerazione.

Al centro della narrazione della commedia insomma c'è sempre lei con la sua caratteristica logorrea, e il fiume di parole con cui aggredisce lo spettatore fa sì che il pubblico percepisca e riviva le vicende che la coinvolgono nel film con i suoi stessi occhi, finendo con l'immedesimarsi nel suo modo di pensare. Il film si apre con Melato e Pozzetto che assistono a una rappresentazione in teatro di una commedia imperniata su Giovanna d'Arco, ed è con questa figura storica che la Giovanna del film finisce per identificarsi. Dichiarava la Melato in un'intervista:

> Non avevo letto che brutte storie, non avevo avuto che offerte da rifiutare. Questo mi è piaciuto subito, è un film per le donne, una storia divertente […] Nei film italiani le donne-attrici servono soltanto e sempre come contorno a storie di uomini. Trovo che anche le donne hanno delle storie e non vedo perché non si devono raccontare.[365]

Proprio l'autonomia che le conferiva l'alternativa sempre aperta di tornare al teatro, e quindi la possibilità di selezionare i ruoli che le venivano offerti nel cinema, scegliendo quelli capaci di valorizzare le sue caratteristiche del tutto personali, rappresentava dunque la chiave di volta del personaggio Melato.

Benché anche lei, con frequenti primi piani delle gambe, del fondoschiena e del viso, talvolta fosse proposta al pubblico come oggetto del desiderio, non fu mai etichettata come una pura e semplice icona sexy, né mai spiata dal buco della serratura

mentre si spogliava per indossare la divisa, come sarebbe accaduto alle svariate poliziotte impersonate da Edwige Fenech che avrebbero raccolto la sua eredità.

Mariangela Melato del resto, con il suo corpo snello e spigoloso, non aveva certo un fisico in grado di provocare fantasie maschili: potremmo piuttosto definirla “un tipo”. I capelli tinti di rosso, messi in risalto da una mise *totally red* indossata per uscire di casa, denunciavano piuttosto la sua passione per le nuove e audaci suggestioni della moda, mentre gli occhi sporgenti, che valorizzava con grandi quantità di mascara o con folte ciglia finte, e il naso pronunciato facevano pensare al brutto anatroccolo che doveva essere stata da adolescente. Aveva un viso ovale, con gli zigomi poco pronunciati, tanto che Fellini una volta la definì «una via di mezzo tra una divinità egizia e un extraterrestre»,[366] e lei stessa avrebbe ammesso che i produttori la consideravano «brutta ma brava».[367] A dispetto comunque del suo fisico così singolare, possedeva doti seduttive del tutto particolari e in certi momenti poteva sprigionare una carica erotica tutta sua, sebbene seguisse fedelmente i dettami della moda del momento nel modo di truccarsi, di pettinarsi, di vestirsi e di muoversi sulla scena.[368] Troppo intelligente per non essere conscia di non essere una bellezza, era la prima a sottolineare nelle interviste i propri difetti fisici.[369]

La sua dote principale era in fondo la versatilità, la camaleontica capacità di cambiare aspetto, calandosi con naturalezza sia nei panni della semplice e insipida maestrina di *Lo chiameremo Andrea*, sia in quelli di personaggi estremamente sofisticati. In linea con le regole del glamour del momento poteva cambiare acconciatura e colore dei capelli, tanto più che spesso interpretava il ruolo di una donna di spettacolo o comunque di una personalità fortemente teatrale per natura.[370] E lo faceva spontaneamente, con classe, da showgirl nata, laddove ad esempio il personaggio interpretato da Maria Grazia Buccella in *Basta guardarla*, per quanti sforzi facesse per entrare nei panni della soubrette, restava pur sempre quello della contadina che era stata in passato. Ma era perfetta anche nei panni della simpatica prostituta bolognese d’alto bordo nella Roma fascista ricostruita dalla Wertmüller in *Film d’amore e d’anarchia*. Perfetta incarnazione dell’antitesi della dimessa brunetta Tripolina, la giovane collega di cui si innamora lo sfortunato attentatore anarchico Giancarlo Giannini, la Melato non fa che agghindarsi con una serie di costumi sfavillanti e seducenti, si cosparge di profumi, quando non si tinge i capelli o si fa le sopracciglia prima di truccarsi pesantemente occhi e labbra.

Personaggio inafferrabile anche per i giornalisti, era in grado di recitare un copione drammatico o comico con la stessa disinvoltura ed efficacia; per quanto non rispondesse alle aspettative dell’industria cinematografica in fatto di giovani attrici, aveva quel non so che di seduttivo e intrigante che la rendeva unica. «Non è una *vamp*, non ha l’incandescente sguardo di Rita Hayworth, non ama apparire nuda, tuttavia riesce a sedurre in qualche modo lo spettatore» – scrisse un commentatore.[371]

«Fredda e scontrosa ma fragile e professionale»:[372] era in fondo questa contraddizione del suo carattere allo stesso tempo aggressivo e insicuro a conquistare il pubblico. Dal successo però non si fece mai condizionare: gestì la propria carriera in maniera estremamente autonoma, tornando al teatro quando il cinema smise di interessarsi a lei e rifiutando tutte le vantaggiose offerte della televisione. Ciò non le avrebbe comunque risparmiato la costante attenzione dei rotocalchi scandalistici,

sempre a caccia di notizie sulla sua vita privata, la cui curiosità a volte avrebbe assecondato volentieri, come quando ad esempio si era trattato di mostrare il suo lussuoso appartamento vicino a piazza Navona.[373] A volte invece l'invadenza mediatica l'avrebbe profondamente irritata, spingendola a scrivere nel 1972 una lettera di protesta a «Novella», nella quale negava fermamente un presunto flirt con tal Dario di Palma.[374]

Sempre schietta nelle interviste, quando un giornalista le chiese se avesse mai pensato di metter su famiglia o di avere figli, aveva risposto: «Figli sì. Certo. Matrimonio mai, mamma mia! Sono proprio contraria! È una cosa che non mi va giù giurare di star sempre con un certo signore».[375] La sua relazione con Renzo Arbore durò comunque per quasi tutti gli anni Settanta, anche se il modo in cui la viveva e ne parlava era coerente con il rifiuto del cliché della coppia tradizionale. «L'anticonformismo» – si sarebbe letto in una rivista nel 1982 – «ne completa[va] l'immagine di donna indipendente, ambiziosa», quasi si trattasse di una sorta di accessorio ineliminabile della sua stessa immagine sulla scena.[376] Forse proprio perché né lei né Arbore si mostravano particolarmente propensi a rendere di dominio pubblico i dettagli della loro relazione, la stampa d'altra parte, per venire incontro evidentemente alla curiosità e alle aspettative dei lettori, si diffondeva in una serie di illazioni e annunci di nozze imminenti.[377] Infischiandosene dell'opinione pubblica, in realtà, i due non si sarebbero mai sposati: la loro storia finì quando, a dire dell'attrice milanese, la passione cedette il passo alla routine.[378]

3. *Ornella Muti: provocazione e conformismo*

Ornella Muti debuttò giovanissima ne *La moglie più bella* (1970), il film di Damiano Damiani che aveva portato sullo schermo uno degli scandali più clamorosi che avevano costellato la cronaca italiana negli anni del miracolo economico. Nel 1965 il rifiuto di Franca Viola, una contadina siciliana di diciassette anni (la Muti ne aveva solo quattordici), di risparmiare, con un matrimonio riparatore, il carcere all'uomo che l'aveva rapita e stuprata, aveva avuto un'eco straordinaria nel paese. In molti avevano giudicato il gesto della ragazza come un vero e proprio oltraggio nei confronti del codice d'onore che da sempre aveva imperato sull'isola, e per questo la Viola era stata oggetto di pressioni e ostracismi, senza tuttavia piegarsi di fronte alle convenzioni sociali, e riuscendo alla fine a sposare l'uomo che amava veramente.

L'assegnazione del ruolo di Franca Viola alla Muti fece sì che la giovane attrice fosse percepita come una ragazza libera, coraggiosa e anticonformista, e in effetti in diversi film successivi avrebbe assunto atteggiamenti spregiudicati che le avrebbero attribuito una sorta di etichetta di "modernità". Sotto questo aspetto, in qualche modo il suo personaggio richiama alla mente quello di Alida Valli tra la seconda metà degli anni Trenta e i primi Quaranta, e proprio come la Valli – almeno inizialmente – di Ornella Muti sarebbe risaltata più la bellezza che la personalità. Per Stefano Masi, autore di importanti volumi sulle star femminili italiane, differiva sostanzialmente dalla Melato: al pari di Eleonora Giorgi era piuttosto un'attrice assimilabile alla categoria delle «amabili cerbiattine da primi piani, Madonne da ammirare per la perfezione dei volti».[379] Non c'è dubbio insomma che l'avvenenza del suo corpo, esplorato fin troppo

spesso dalla macchina da presa in tutta la sua splendida interezza, abbia rappresentato il viatico del suo successo.

Non sorprenderebbe quindi a questo punto se la Muti fosse rimasta relegata ai livelli più infimi della commedia, confinata in pellicole di scarso valore artistico e di limitato appeal sul pubblico. In realtà non fu così. Anche se alcuni dei suoi film esprimevano una forte componente erotica e l'esposizione del suo corpo "senza veli" rappresentava l'elemento fondamentale di attrazione delle pellicole in cui recitava, la sua appare una carriera di tutto rispetto, costellata da ruoli importanti, a prescindere dalla presenza di partner maschili più celebri. Soprattutto risultò una delle attrici più premiate dagli incassi dei botteghini, e divenne quindi la più contesa come protagonista dei "cinepanettoni" di Adriano Celentano, Renato Pozzetto e Francesco Nuti.

Gli anni Settanta avrebbero rappresentato la sua stagione d'oro, con una media di tre film all'anno dal 1971 al 1978, nei quali recitò in ruoli sia drammatici che comici, sotto la direzione di cineasti come Monicelli, Risi, Ferreri, Paolella, e a fianco di interpreti maschili del calibro di Ugo Tognazzi, Gabriele Ferzetti, Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Giancarlo Giannini. I copioni peraltro venivano evidentemente scelti con abilità, dal momento che la Muti attrasse subito l'attenzione anche di registi stranieri, garantendosi una possibilità di scelta sconosciuta alla maggior parte delle sue colleghe. Girò così due film in Spagna nel 1972 e altri due nel 1974. In *Lenor* del 1975, a fianco di Liv Ullman e Michel Piccoli, venne diretta da Luis Buñuel; e da allora avrebbe continuato a esercitare un notevole grado di autonomia nella gestione del proprio profilo internazionale, benché in Italia accettasse di comparire in pellicole più commerciali.

Il fatto che fosse un'adolescente contribuì in maniera determinante ad assicurarle il successo all'inizio della sua carriera. La verginità e l'iniziazione sessuale sarebbero stati temi chiave di molte delle pellicole che avrebbero seguito *La moglie più bella*, inclusi i due film spagnoli del 1972 *La casa de las palomas* e *Experiencia prematrimonial*, *Le monache di Sant'Arcangelo* del 1973 e *Appassionata* del 1974. Con il suo fascino adolescenziale, la Muti rappresentava un'alternativa rispetto alle star femminili più in là con gli anni, senza mai entrare in competizione diretta con loro. Come Ali MacGraw, protagonista nel 1970 di *Love story* di Arthur Hiller, abbinava un look hippy e una chioma lunghissima all'ultimo grido della moda "alternativa" del tempo a una natura fondamentalmente tranquilla e rassicurante.[380] Come ho sostenuto in altre occasioni, la Muti era una star internazionale con una coloritura prettamente "italica", il cui compito principale, all'apice della carriera, era quello di rassicurare i connazionali del fatto che i rapidi cambiamenti della mentalità collettiva e dei costumi potevano essere assorbiti in maniera indolore all'interno delle categorie di domesticità, naturalezza e semplicità.[381] Non fu mai dunque una presenza sconvolgente o di rottura nel panorama cinematografico italiano, né prese mai posizione sui temi più scottanti del momento. In un'intervista rilasciò prima di girare il film che aveva segnato il suo debutto, aveva tenuto al contrario a differenziarsi dal comportamento audace della giovane siciliana affermando: «Se io fossi stata Franca Viola, Filippo Melodia non lo avrei sposato, ma non lo avrei nemmeno mandato in galera».[382] Non a caso l'attrice non avrebbe mai incontrato la schiva Franca Viola, e avrebbe dichiarato pubblicamente di sentirsi totalmente estranea all'arretratezza della mentalità che trapelava dalla storia

della giovane siciliana e del suo violentatore.

Molti dei film della Muti, privi della benché minima aspirazione a cavalcare le tematiche delle battaglie civili in corso, sono piuttosto caratterizzati da una tensione erotica a volte persino imbarazzante, come in *Romanzo popolare* (1974) e *Primo amore* (1978), la cui trama è incentrata sull'ossessione che il suo corpo così conturbante provoca in un Tognazzi ormai maturo.[383] In *Appassionata* – pellicola di Gianluigi Calderone che suscitò un grande scandalo al tempo: inizialmente fu ritirata dalle sale e successivamente vietata ai minori di 18 anni, dopo aver subito ampi tagli – l'uomo anziano vittima delle sua arti amatorie è addirittura suo padre: dentista già sedotto in passato, nel suo studio, da una sua compagna di collegio interpretata da Eleonora Giorgi. Così, seguendo gli esperti consigli dell'amica, durante una notte in cui la madre non è in casa, la Muti sostituisce la Giorgi e perde la verginità nel letto del padre, che apparentemente rimane ignaro dell'incesto compiuto. Fu probabilmente il ruolo più *hard* che avrebbe mai interpretato: negli anni a seguire non avrebbe più vestito infatti i panni della mangiatrice di uomini o della perversa Lolita.

Fisicamente incarnava un tipo di classica, morbida bellezza mediterranea, con la sua pelle olivastra e i capelli scuri combinati con il fascino nordico ereditato dalla madre estone, mentre la forma orientaleggiante degli occhi blu le conferiva un'aria esotica, simile a quella di molte star dei fotoromanzi. Ora, se con il tempo la Muti sarebbe diventata un'attrice di un certo livello, nelle sue prime esibizioni, non c'è che dire, oltre che per la bellezza brillava soprattutto per l'immobilità: una caratteristica che d'altra parte si sarebbe col tempo trasformata in un elemento di forza, sfociando nell'esibizione di una compostezza silenziosa e di un'inusuale padronanza di sé. Nel suo caso gli osservatori hanno parlato di «innocente sensualità» e di «sensualità naturale in pieno stile italiano»,[384] corredata da quel pizzico di ingenuità e di semplicità che rassicurava il pubblico tradizionalista, attribuendo credibilità alla costruzione di trame in cui dovevano entrare in ballo anche i sentimenti.

Benché l'istruzione interrotta a metà lasciasse intendere che il suo livello culturale fosse piuttosto basso (un giornalista scrisse che «legge[va] quasi esclusivamente fotoromanzi, non si interessa[va] di politica e senza grandissimo profitto studia[va] le lingue e segu[iva] corsi per dirigenti d'azienda»),[385] era opinione diffusa che i suoi progressi sul lavoro fossero visibili: da mera presenza fisica nei suoi primi film, si sarebbe gradualmente trasformata in un'attrice elegante e spontanea. In realtà era straordinariamente fotogenica, tanto da essere paragonata più volte alla Cardinale, affiancata – in modo un po' avventato in verità – a grandi nomi del passato, come quelli di Marlene Dietrich, Greta Garbo e Ava Gardner.[386] A differenza di molte attrici italiane della generazione precedente, dal fisico spesso prosperoso e comunque poco scattante, era snella e in forma. Non faceva parte né della generazione che aveva conosciuto le privazioni della guerra, né di quella che aveva sperimentato le avversità del periodo postbellico; apparteneva piuttosto alla prima generazione cresciuta nell'era del consumismo e della prosperità. Per dirla con Pasolini, la Muti rappresentava la tipica personificazione di una tolleranza liberaleggiante, di puro stampo americano, verso la quale si stava orientando in quegli anni un ethos borghese intenzionato a liquidare i valori tradizionali di «Dio, Patria e Famiglia».[387]

Nonostante qualche fugace inquadratura di nudo sia una costante di molti dei suoi

film, la Muti dichiarò di non sentirsi mai a proprio agio senza veli, e la contrattazione sulle parti anatomiche da scoprire rappresentò una costante dei suoi rapporti con le produzioni, costrette in certi casi a ricorrere a una controfigura. Nel 1972, a soli sedici anni, ad esempio, le era stato proposto un ruolo importante in *Le mogli di Barbablù*, con Richard Burton. «Ho letto il copione in inglese e mi piaceva», commentò.

> Poi ho letto quello in italiano e non mi è piaciuto più. Ero la moglie bambina, naturalmente, e, naturalmente, stavo sempre a letto, nuda. Per prendere tempo ho detto che chiedessero il permesso, pensando che non fosse facile ottenerlo data la mia età. Invece l'hanno avuto e così ho dovuto dire di no. Io col seno nudo non so recitare, non penserei altro che al seno nudo.[388]

Un imbarazzo del resto comprensibile, visto che era la madre a starle sempre a fianco e ad amministrarne le fortune artistiche.

Nonostante la sua immagine sensuale e allo stesso tempo rassicurante, la sua vita privata era del resto indipendente e anticonvenzionale. All'età di quattordici anni era rimasta incinta, mantenendo sempre segreto il nome del padre della bambina, Naike, che successivamente avrebbe assunto il cognome del compagno successivo.[389] In seguito ha avuto altri due figli dall'uomo di affari Federico Facchinetti, che però avrebbe sposato solo nel 1988. In tutti questi anni comunque non avrebbe mai assunto una posizione precisa in campo politico, né si sarebbe pronunciata in merito alle questioni più scottanti sul tappeto. Così non avrebbe dovuto liberarsi di alcuna eredità controversa quando incarnò nel cinema italiano il ruolo di icona dell'«edonismo reaganiano», caratteristica dell'era del secondo miracolo economico degli anni Ottanta.

4. *Laura Antonelli: nostalgia ed erotismo*

Come la Melato e la Muti, Laura Antonelli ha recitato in film di diverso genere: commedie, drammi, film d'autore e filmetti commerciali. Aveva debuttato nel 1966 a venticinque anni, e dunque delle attrici prese in esame era stata la prima ad assurgere alle luci della ribalta, e anche la prima star del nascente cinema erotico italiano, le cui fortune sarebbero lievitate col tempo. Di origine istriana, si era trasferita giovanissima a Roma, dove si sarebbe stabilita. Aveva capelli castani, un corpo dalle curve sinuose e un'espressione un po' malinconica, che la distingueva dalle attrici del dopoguerra. Come nel caso della Muti, la bellezza giocò un ruolo chiave nella sua scalata al successo, benché la notorietà sarebbe arrivata per lei solo dopo i trent'anni, quando nel 1973 interpretò *Malizia* di Salvatore Samperi: una pellicola certo commerciale, non priva tuttavia di alcuni tocchi d'autore, soprattutto per quanto riguardava la fotografia affidata all'abile Vittorio Storaro.

Il film è ambientato in una famiglia siciliana di ceto medio degli anni Cinquanta, nella quale la Antonelli lavora come domestica al servizio di un commerciante di stoffe, vedovo con tre figli maschi. Il personaggio della Antonelli è dolce e sottomesso, ma il suo corpo trasmette comunque una travolgente carica di erotismo, come risulta evidente nella famosa inquadratura da basso, destinata a rimanere l'immagine simbolo del film, che mostra calze e reggicalze mentre si allunga da una scala per pulire una finestra. Sia il padre che il figlio adolescente Nino ne restano sconvolti, in quello che diverrà un vero

e proprio *cult movie*, per via della sua inedita esplorazione della sessualità maschile del dopoguerra, nel quale a conquistare il pubblico avrebbe contribuito il fascino *naïve* della semplice contadina interpretata proprio da Laura Antonelli.

Perfetta per il ruolo di cameriera e di donna di servizio o di governante, per le sua caratteristiche fisiche, il corpo morbido e l' espressione docile stile anni Cinquanta, l'attrice rappresentava l'incarnazione di una bellezza «antica e tranquilla»[390], nella quale la componente nostalgica giocava un ruolo essenziale. E non è difficile capire il perché: i grandi cambiamenti culturali, eredità della stagione del Sessantotto, seguiti dai conflitti e le innovazioni degli anni Settanta, erano stati percepiti da tanti uomini come del tutto spiazzanti. Così, al montare di un'ondata di rimpianti, che accomunava giovani e vecchi, per un mondo in cui esistevano ancora i bordelli e le ragazze semplici e compiacenti con il reggicalze, il cinema offriva una sorta di antidoto, per quanto illusorio, nei confronti del consumismo e dell'emancipazione femminile. L'inedita libertà di espressione supportata dalla cosiddetta «rivoluzione sessuale» (come recita il titolo del primo film della Antonelli del 1968, di Riccardo Ghione) consentiva, in altre parole, di scavalcare sullo schermo i problemi del presente, concedendo un appagamento puramente estetico attraverso l'evocazione consolatoria di figure femminili "disponibili" e senza tempo.

In realtà però la popolarità della Antonelli non era dovuta solo a questo. Il suo corpo finiva con l'essere più immaginato che esibito, così come avveniva in film e giornali che mostravano esplicitamente immagini di nudo. Tanto che *Malizia*, al confronto, potrebbe essere definito un film "pudico". Ciò non toglie che Oreste Del Buono individuasse proprio nella Antonelli una figura del tutto singolare nel panorama del cinema italiano, nel quale spiccava come «irresistibile incarnazione dell'erotismo».[391] Proposta in molti film come un semplice oggetto sessuale, finalizzato al piacere degli spettatori di sesso maschile come dei suoi partner sullo schermo, esercitava un fascino rassicurante, intriso di tradizione: risultato di un mix perfetto di malinconia e seduzione.

Avrebbe recitato in commedie di medio livello, dirette da Dino Risi (*Sessomatto*) e da Luigi Comencini (*Mio Dio come sono caduta in basso*), oltre che in vari film francesi, prima di prendere il posto di Romy Schneider (incinta) ne *L'innocente* di Visconti e di essere scelta come protagonista femminile de *La divina creatura* di Giuseppe Patroni Griffi, dove del resto avrebbe offerto per l'ennesima volta un'«immagine della sottomissione che non obiettava mai al suo ruolo di oggetto di piacere, che si lasciava toccare, accarezzare, guardare ed usare in qualsiasi modo».[392] Ciò non vuol dire, d'altra parte, che i ruoli interpretati dalla Antonelli fossero sempre e comunque passivi. In *Malizia*, ad esempio, dove il suo personaggio è oggetto delle sgradevoli quanto assillanti attenzioni del figlio del datore di lavoro, alla fine è lei che prende in mano la situazione, seduce il suo tormentatore e riesce addirittura a sposare il padrone, diventando la "signora" della casa nella quale era entrata come domestica. Anche per questo forse il suo ruolo di sex symbol non le alienò le simpatie del pubblico femminile: le spettatrici sembravano infatti apprezzarne la disinvoltura sul piano sessuale, la capacità di manifestare il proprio desiderio, abbinate ai connotati di donna semplice, spontanea e aggraziata. E ciò le assicurò, negli anni d'oro della sua carriera, il potere di garantire ai botteghini incassi favolosi, reggendo la scena da sola, senza il

contributo di star maschili di rilievo. Solo in due film francesi era stata infatti affiancata da Jean-Paul Belmondo, poi da Giancarlo Giannini ne *L'innocente* (1976), da Marcello Mastroianni in *Mogliamante* (1977), e da Alberto Sordi nell'adattamento dell'opera di Molière *Il malato immaginario* (1979), ma alcuni di questi erano meno popolari di un tempo.

Cionondimeno non fu mai un'attrice prolifica: girò due o tre film all'anno tra il 1970 e il 1974, solo uno nel 1975 e nel 1976, poi tre nel 1977, nessuno nel 1978 e tre nel 1979. Come testimoniavano i titoli stessi, si trattava sempre di pellicole a sfondo erotico, che però la Antonelli sosteneva non influissero minimamente sulla sua percezione di sé, sia che si trattasse di drammi che di commedie. Affermò:

> Non mi dà fastidio né mi turba [essere una *sex symbol*]. Anzi, in un certo senso ne sono compiaciuta: essere bella non è un peccato mortale. Anche perché non faccio della bellezza lo scopo finale e assoluto della mia vita. Soprattutto, non mi sento per niente uno strumento sessuale: al contrario, sono la padrona assoluta di me stessa, nessuno mi strumentalizza. Non rinnego nemmeno uno dei film che ho fatto. Mi hanno dato la fama di sex-symbol? Tanto meglio. Però mi preoccupo di esserlo solo sul set. Dopo, finito il film, dimentico la mia immagine erotica, proprio come ci si toglie un abito. Per quanto è possibile, cerco anche di scordarmi dell'attrice: non voglio essere condizionata né da quel ruolo, né dalla professione. Nel senso che cerco di vivere anche come donna, senza farmi stritolare dall'ingranaggio del successo, senza cadere nella trappola della camera come unico scopo dell'esistenza.[393]

Sembravano insomma esistere due Laura: quella semplice e anonima della vita di tutti i giorni, un'attrice che teneva la sua vita privata al riparo dalle luci della ribalta, e quella sullo schermo, dotata di una presenza provocante, il cui marchio di fabbrica era il generoso decolleté sul quale aveva costruito in buona parte la propria immagine pubblica. Una dicotomia che non veniva percepita con chiarezza dai suoi fan che le scrivevano montagne di lettere. Generalmente erano ragazzi tra i venti e i ventitré anni, ma a suo dire oltre a questi giovani «ardenti» fra i suoi estimatori si potevano annoverare anche molte ragazze semplici e ingenue che «[le] prospettavano i loro problemi e [la] commuovevano».[394]

In conclusione, non c'è dubbio che Laura Antonelli incarni la rappresentazione di una donna d'altri tempi, percepita come un antidoto nei confronti dei cambiamenti complessi e inquietanti della contemporaneità, in corrispondenza della prevalenza sugli schermi di immagini di una femminilità artificiale, allo stesso tempo passiva e disinibita. Non possiamo d'altro canto dedurne che dal punto di vista professionale l'attrice fosse arrendevole e manipolabile così come si mostrava sulla scena. Il suo profilo è in realtà più complesso di quanto possa apparire a prima vista. Lavorò infatti anche con registi di calibro internazionale e interpretò ruoli diversi, anche se ciò non sarebbe stato sufficiente a far sì che la sua notorietà sopravvivesse alla fine degli anni Settanta. Da quel momento in poi le sue apparizioni cinematografiche si sarebbero infatti limitate a poco più di semplici comparse.

5. *Conclusione*

Molti studi individuano nella “strategia dell’erotizzazione” una semplice risposta alla crisi da parte del cinema italiano del tempo. Al ruolo delle attrici e delle star, ridotte a corpi attorno ai quali erano costruite trame incentrate su scene di nudo destinate al piacere degli spettatori maschi, viene quindi riservata un’attenzione del tutto marginale, se non addirittura nulla. Il mio saggio invece, distaccandosi in maniera radicale da analisi di questo tipo, prospetta una lettura dell’erotizzazione del cinema come un fenomeno complesso: una risposta alle profonde trasformazioni in atto nelle relazioni dei genere, destinata ad assumere accenti diversi, irriducibili al semplice paradigma della mercificazione del corpo femminile.

Melato, Muti e Antonelli sono dunque prospettate come l’incarnazione di differenti percezioni della femminilità in un momento di radicali cambiamenti del ruolo delle donne all’interno della società italiana. Appaiono insomma come figure conflittuali: volti e corpi attraverso i quali viene espressa una moltitudine di desideri, aspirazioni e fantasie. E in questo contesto ognuna ha svolto ruoli diversi. La Melato ha rappresentato una voce dell’emancipazione femminile: un’attrice di talento che sceglieva attentamente i copioni e manteneva nella vita privata un comportamento coerente con l’immagine di sé che offriva sullo schermo. La Muti, sulla cui immagine più di ogni altra doveva cristallizzarsi il conflitto generazionale, soprattutto ma non solo nelle sue implicazioni sul piano sessuale, è apparsa una figura di transizione, destinata a indirizzare una serie di impulsi innovativi verso nuove forme di consenso. La Antonelli infine è riuscita a fondere e forse persino a riconciliare all’interno del proprio personaggio pulsioni apparentemente contraddittorie, liberatorie e allo stesso tempo conservatrici.

Nonostante le molte differenze, non possiamo poi ignorare il fatto che ogni attrice abbia mostrato comunque un grado di autonomia nella gestione della propria carriera sconosciuto sia alle star di Hollywood al tempo degli studios che alle attrici italiane del periodo postbellico, sebbene solo la Melato possa vantare un curriculum del tutto esente da compromessi. Per questo, in fin dei conti, tutte e tre le star italiane – è l’assunto fondamentale della mia tesi – meritano di essere considerate parte attiva del processo di profondo cambiamento in atto nell’Italia del tempo, e non come un suo mero riflesso.

(traduzione di Benedetta Montaldi)

348. Cfr. S. Gundle, *From Neorealism to Luci Rosse: Cinema, Politics, Society 1945-48,* in *Culture and Conflict in Postwar Italy*, a cura di Z. Baranski e R. Lumley, Basingstoke, Macmillan, 1990, pp. 220-222.

349. L. Micciché, *Cinema italiano degli anni ’70*, Venezia, Marsilio, 1980, p. 18; G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. IV, *Dal miracolo economico agli anni novanta*, Roma, Editori Riuniti, 1992 (I ed. 1979-1982), p. 427.

350. S. Gundle, *The Question of Italian National Character and the Limits of Commedia all’Italiana: Alberto Sordi, Federico Fellini and Carlo Lizzani*, in *A Companion to Italian Cinema*, a cura di F. Burke, Oxford, Blackwell, in corso di stampa.

351. Cfr. Gundle, *From Neorealism to Luci Rosse*, pp. 214-218.

352. S. Rigoletto, *Masculinity and Italian Cinema: Sexual Politics, Social Conflict, and Male Crisis in the 1970s*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014, p. 8.

353. Ivi, p. 8.
354. Ivi, p. 9.
355. A. McLean, *Being Rita Hayworth: Labour, Identity and Hollywood Stardom*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2004.
356. T. Harris, *The Building of Popular Images: Grace Kelly and Marylin Monroe*, in *Stardom: Industry of Desire*, a cura di C. Gledhill, London, Routledge, 1991, pp. 40-44.
357. R. Buckley, *Marriage, Motherhood and the Italian Film Stars of the 1950s*, in *Women in Italy 1945-1960*, a cura di P. Morris, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 35-49.
358. *Ibidem*.
359. P. Ginsborg, *Storia d'Italia 1943-1996: Famiglia, società, Stato*, Torino, Einaudi, 1998, p. 438.
360. C. Gledhill, *Introduction*, in *Stardom: Industry of Desire*, a cura di Ead., London, Routledge, 1991, p. XIV.
361. Vedi S. Gundle, *Figure del desiderio: storia della bellezza femminile italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 173-274.
362. Nel 1972 le viene chiesto come mai con tre film, di cui due pronti al lancio, avesse deciso di ritornare in teatro; questa fu la risposta: «non è il caso di proseguire oltre, senza prima essermi giudicata, senza prima verificare se il pubblico ha veramente tanta voglia di vedermi […] fare tutto. La mia carriera la voglio programmare, non bruciare…» (G. Monteverdi, *Mariangela e Ottavia tornano al loro primo amore*, in «Bella», 1 ottobre 1972, p. 18).
363. P. Rondi, *Sarà la Delia Scala degli anni settanta*, in «Amica», 29 settembre 1970, p. 20.
364. A. Lusini, *Da commessa a grande diva*, in «Gente», 30 aprile 1972, p. 18.
365. *La poliziotta non concilia il matrimonio*, in «Bella», 11 giugno 1974, p. 14.
366. Ivi, p. 105.
367. E. Miscia, *"E se fossi già una diva"*, in «Novella», 10 maggio 1975, p. 34.
368. Per quanto riguarda la riflessione sulla sua stessa immagine, cfr. S. Zanovello, *Io, Mariangela Melato*, Genova, De Ferrari, 2013, pp. 47-53.
369. Ivi, p. 50.
370. Cfr. S. Gundle, *Glamour: A History*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
371. G. Ferrari, *Dimenticata a Venezia*, in «Eva Express», 23 settembre 1982, p. 37.
372. Ivi, p. 34.
373. *L'anno d'oro di Mariangela*, in «Grazia», 4 febbraio 1973.
374. *Lettera*, in «Novella», 25 luglio 1972.
375. G. Monteverdi, *Il successo è una cosa stupenda*, in «Bella», 6 giugno 1972, p. 7.
376. Ferrari, *Dimenticata a Venezia*, p. 37.
377. Cfr. ad esempio F. Borasio, *La Melato sposa l'allegria*, in «Novella», 24 settembre 1973, p. 18; *Tutti ci chiedono: quando vi sposate*, in «Sogno», 21 maggio 1973, p. 5.
378. La relazione diventò pubblica nel 1973. Cfr. F. B., *Un amore fuori dalla mischia*, in «Novella», 26 marzo 1973, p. 32.
379. S. Masi and E. Lancia, *Italian Movie Goddesses: Over 80 of the Greatest Women in Italian Cinema*, Roma, Gremese International, 1997, p. 175.
380. M. Rosen, *La donna e il cinema: miti e falsi miti di Hollywood*, Varese, Dall'Oglio, 1979, p. 248.
381. Gundle, *Figure del desiderio*, pp. 317-319.
382. M. Quirico, *L'amara Sicilia ha il volto di una quattordicenne*, in «Amica», 1974, p. 20.
383. M. Volpe, *La Muti: "Provocare è bello"*, in «Corriere della Sera», 8 maggio 1993.
384. Cfr. ad esempio , *Se non ci fosse Ornella?*, in «Panorama», 5 luglio 1992, p. 193; E. Pugnaletto, *Ma vi sembro una nonna?*, in «Oggi», 19 marzo 1997, p. 99.
385. F. Madera, *Pronte agli applausi di domani*, in «Epoca», 8 giugno 1974, p. 95.
386. *Ornella Muti ultima divina*, in «Novella», 13 marzo 1979, p. 61.
387. Cfr. P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1981 – ad esempio il saggio del *10 giugno 1974. Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, pp. 46-52.
388. G. Monteverdi, *Nuda io? Una volta e mai più*, in «Oggi illustrato», 25 marzo 1972, p. 63.
389. In realtà la stampa rivelò che il nome dell'uomo poteva essere quello di Alessio Orano, un giovane attore italiano con cui lei aveva lavorato nei suoi primi film spagnoli; cfr. M. Simoni, *Non sposo Ornella ma riconoscerò sua figlia*, in «Eva Express», 18 novembre 1974, pp. 12-13.
390. *Grazie Antonelli*, in «Playboy», 7 luglio 1973, p. 64.

391. *Ibidem*.

392. Masi and Lancia, *Italian Movie Goddesses*, p. 164.

393. L. Sforza, *Mi sono spogliata solo per necessità*, in «Corriere d'informazione», 5 giugno 1979, p. 17.

394. F. Raffaelli, *Ventotto italiani su cento farebbero l'amore con lei*, in «Il Resto del Carlino», 7 luglio 1978, p. 17.

Anna Scattigno

Cinema e femminismo in Italia negli anni Settanta

Gli anni Settanta, decennio di transizione come li definiva nel 1997 Lino Micciché,[395] sono per il cinema italiano gli anni del "riflusso". Nella crisi dell'industria italiana del cinema ebbe un effetto rilevante la "libertà di antenna" statuita da una sentenza della Corte Costituzionale del 1976: priva di regole, produsse lo spostamento della domanda cinematografica dal grande al piccolo schermo, riducendo di un quinto gli spettatori delle sale cinematografiche. Se nel 1971 il bilancio di un anno di cinema rivelava anche in Italia come nel resto del mondo una preferenza quasi esclusiva del pubblico per il prodotto nazionale[396] e i film italiani erano ancora di qualità alta nella prima metà del decennio, in pochi anni questi subirono un vero e proprio tracollo. Nelle pagine di Lino Micciché dedicate al «decennio di transizione», le ragioni che contribuirono in modo rilevante all'allontanamento del pubblico dalle sale cinematografiche e dai film italiani furono la difficoltà del cinema a leggere un presente caratterizzato nel paese da un crescente dissesto ideologico e politico, la fine dell'impegno civile che aveva caratterizzato la cinematografia italiana ancora nei primi anni Settanta – ricordo qui *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970), il film di Elio Petri sul quale è stata di recente riportata l'attenzione,[397] capostipite del nuovo cinema politico del decennio –, la spoliticizzazione infine, come categoria portante della conoscenza estetica.

1. *Un cinema per voyeur*

L'incremento, a partire dai primi anni Settanta, del cinema erotico sembra invece contraddire la crisi, almeno in termini di successo di incassi.[398] L'erotico è un genere difficile da circoscrivere, perché dissolto in una molteplicità di filoni e trasversale alla produzione "bassa" e d'autore.[399] Nel cinema "popolare" la commedia erotica invade i generi più diversi, riadatta secondo modi propri titoli e frammenti di film, rilegge e mescola storie e quello che ne esce, osserva Angela Prudenzi,[400] è un genere codificato, con regole interne, dove le scene e le situazioni si ripetono identiche: donne sotto la doccia, visite ginecologiche, tutto uno spogliarsi e rivestirsi, scale usate per spolverare non si sa bene che cosa.[401]

Era l'Italia che guardava dal buco della serratura, era l'Italia che cominciava a voler

sbirciare le donne nude, le cosce, i seni, e noi le offrivamo visioni che fino ad allora si era covate nelle fantasie, dandole nel contempo una storia divertente [...] In due mesi e mezzo sceneggiavamo, preparavamo, giravamo. Costavano poco.[402]

Ricordo alcuni titoli, a partire dal leggendario *Quel gran pezzo dell'Ubalda tutta nuda e tutta calda* di Mariano Laurenti (1972), con il «corpo sexy da mistero gaudioso»[403] di Edwige Fenech e a seguire, spigolando nel mucchio, *Il merlo maschio* (1971) di Pasquale Festa Campanile, con Laura Antonelli e Lando Buzzanca che era qui al suo primo grande successo, *La bella Antonia prima monica poi dimonia* (1972) ancora di Laurenti con Edwige Fenech, *La badessa di Castro* (1974) di Armando Crispino con Barbara Bouchet, *Storia di una monaca di clausura* (1973) di Domenico Paolella con Eleonora Giorgi, e ancora Gloria Guida in *La minorenne* (1974) di Silvio Amadio, *La liceale* (1975) di Michele Tarantini, *La novizia* (1975) di Pier Giorgio Ferretti; nella seconda metà degli anni Settanta, tra i tanti, *La poliziotta fa carriera* (1976) di Tarantini con Edwige Fenech, *La soldatessa alla visita militare* (1977) di Nando Cicero sempre con Edwige Fenech, *L'infermiera di notte* (1979) di Laurenti, ancora con Gloria Guida.

Definito come un cinema per voyeur, il cinema erotico degli anni Settanta è fatto per lo sguardo dei maschi. Prendendo come riferimento una delle icone sexy del decennio, Edwige Fenech, Giovanna Maina suggerisce nel grottesco di questi corpi femminili «abnormi», «sproporzionati» rispetto al corpo maschile, ipersessualizzati e al tempo stesso «inaccessibili», una possibile chiave di lettura (l'eccesso corporeo) della spettacolarizzazione del femminile allestita dalla commedia erotica degli anni Settanta; dove a ben vedere «si guarda molto e si "consuma" poco»,[404] vuoi per la "scaltrezza" delle eroine, vuoi per le *défaillances* dei maschi. Nella *gender comedy* messa in atto dalla commedia erotica Giacomo Manzoli, citato da Maina, mentre sottolinea la crisi identitaria dei maschi italiani, esalta questa sorta di inedita "refrattarietà" del corpo della donna alla regolamentazione, fino a leggervi una «specie di guerriglia»[405] di corpi colonizzati che si conformano ma insieme resistono ai modelli imposti dalla dominazione maschile. Saremmo dunque in presenza di corpi femminili "perturbanti", tutt'altro che familiari o rassicuranti alla visione. Letture diverse o anche opposte derivano invece in altri studi dalla sottolineatura della venatura comica che spesso accompagna la commedia erotica,[406] dove il grottesco appartiene invece ai corpi maschili e fa ridere. Nel filone eroticomico l'agognato oggetto del desiderio è alla portata di tutti: una possibilità per l'italiano medio «democratica e ugualitaria», molto post-Sessantotto osserva Monica Repetto,[407] di sognare la bella di turno, che di suo era chiamata solo a mettere il corpo, mentre il seduttore, nei "corpi impossibili" di Lino Banfi, Bombolo, Enzo Cannavale, Pippo Franco, Renzo Montagnani, appariva una versione demitizzata e rassicurante del maschio latino. Il grottesco produceva identificazione – «del genere "potrebbe capitare anche a me"»[408] – e provocava risate liberatorie: era insomma questo un cinema di illusione, «un bagno di camomilla che per una volta risulta eccitante».[409]

Tutt'altro che camomilla erano invece in quegli anni i film dove la nudità dei corpi femminili e le scene erotiche innescavano l'aggressività maschile. Il cinema voyeuristico dispiegava nell'horror, nei «generi di paura»[410] una misoginia greve, terribile spesso. A partire da *L'uccello dalle piume di cristallo* di Dario Argento (1970),

che aprì una serie di imitazioni,[411] le scene erotiche liberano qui una violenza morbosa ed esibita di corpi massacrati, volti tagliuzzati, cadaveri in mostra, dove a soccombere, osserva Barbara Grespi, è sempre la donna e mai a buon mercato.[412]

Con caratteri diversi, misogina era comunque anche la commedia erotica, con il suo repertorio di ragazzine, adolescenti, liceali, collegiali, cameriere, governanti, commesse, infermiere, poliziotte, professoresse, novizie, suore, tutto un universo femminile fantasmatico reinventato «a misura d'uomo»,[413] spiato con desiderio pruriginoso e dove era piuttosto improbabile percepire, nel piegarsi dei corpi femminili a questa spettacolarizzazione, le forme di resistenza e di opposizione che altri oggi vi legge. Pasolini, accusato per i suoi film di pornografia (il *Decameron* è del 1971, *I racconti di Canterbury* del 1972, *Il fiore delle Mille e una notte* del 1974), denunciava a sua volta in quegli anni la volgarità imperante nel cinema, intendendo per volgarità «una disposizione razzistica nell'osservare l'oggetto dell'eros».[414] Volgare era il modo di rappresentare la donna nei film e nei fumetti erotici, perché rispondeva a una visione razzista, di un essere inferiore. Nel nuovo conformismo della società di massa tollerante e permissiva, la rappresentazione del sesso come un dovere sociale,[415] la pervasività dei modelli sessuali dominanti, lo sfruttamento feticistico del corpo femminile gli apparivano forme di alienazione.

2. *Spettatori, spettatrici*

Il successo di incassi del cinema erotico indica come esso trovasse larga rispondenza nella mentalità degli italiani. *Malizia* di Salvatore Samperi superò i cinque milioni di incasso quando uscì nelle sale nel marzo 1973. Sottomessa ma anche intraprendente, sensuale e rassicurante, Laura Antonelli incarnava nel film l'ideale erotico di un'epoca.[416] Il suo corpo, spiato, intravisto, spogliato «centimetro per centimetro»[417] si imporrà come modello di rappresentazione del corpo femminile. *Malizia*, osserva Sergio Rigoletto, erotizza l'amore materno «evocando un mondo nel quale il maschio può tornare bambino e sfuggire alle responsabilità e alle tensioni del presente».[418] La chiave di lettura del film è la nostalgia, suggerita dall'ambientazione nella Sicilia degli anni Cinquanta: nostalgia per un passato lontano in cui le donne potevano ancora essere addomesticate e rese docili. L'immaginario materno evocato dalla sensualità di Laura Antonelli nutre una fantasia (maschile) di regressione che compare d'altra parte, osserva ancora Rigoletto, in molte commedie erotiche, in particolare in quelle che hanno al centro storie di iniziazione sessuale tra un adolescente e una donna adulta, le *incest comedies*,[419] come altri le ha chiamate.

Grottesco oppure familiare, perturbante o al contrario rassicurante e consolatorio, il femminile evocato dal cinema erotico degli anni Settanta si presta dunque oggi a più letture, che cercano d'altra parte di indagare quale ne fosse la ricezione da parte degli spettatori. Ma qual era il pubblico di questo cinema? È soprattutto in provincia, osserva Angela Prudenzi,[420] che si riempivano le sale dove si proiettavano i film *soft-core.* Probabilmente li guardavano un po' tutti. Piacevano anche alle donne, osserva *en passant* Monica Repetto,[421] e Stephen Gundle ricorda in questo volume come il sex symbol di quegli anni, Laura Antonelli, esercitasse un certo appeal anche sul pubblico

femminile, per un certo spirito avventuroso, “moderno”, del suo erotismo, per il modo in cui sapeva esprimere con spontaneità e grazia i suoi desideri.

Ma il “desiderio”, quello femminile, è parola impegnativa negli anni Settanta, evoca uno spazio di ricerca e di sperimentazione, tutto da scoprire e reinventare. Tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta nascono in Italia i primi gruppi femministi, è del 1970 il *Manifesto di Rivolta Femminile*, si traducono gli scritti delle femministe americane, le piazze e le strade si riempiono ben presto di donne e ragazze che lottano per la legalizzazione dell’aborto; nascono i consultori autogestiti, nei collettivi femministi si discute di salute della donna, di sessualità, di liberazione; organizzazioni storiche della militanza femminile come l’Udi o il Cif conoscono una crisi profonda, il separatismo mina la compattezza dei gruppi extraparlamentari ma fa breccia anche nel sindacato e nel partito comunista. D’altra parte gli anni Settanta sono anche gli anni di riforme fondamentali per i diritti delle donne, destinate a modificare in profondità i ruoli e le relazioni tra i sessi nella famiglia e nel lavoro: così l’approvazione della legge sul divorzio (1970), confermata con la vittoria del no al referendum abrogativo del 1974, la tutela delle lavoratrici madri (1971), la riforma del diritto di famiglia con l’introduzione della parità tra i coniugi (1975), la parità di trattamento tra uomini e donne sul lavoro (1977), l’approvazione infine dell’interruzione volontaria di gravidanza nel 1978. Nel 1976 Tina Anselmi venne nominata ministro del lavoro; nel 1979 Nilde Iotti divenne presidente della Camera dei deputati. È poco più che un promemoria,[422] al quale aggiungere un dato di non minore importanza: negli anni Settanta le ragazze sono ormai in Italia la componente maggioritaria della popolazione studentesca nelle scuole superiori e il loro numero è in continuo aumento anche nelle aule universitarie.

Negli anni del femminismo sono queste generazioni di studentesse, ragazze e giovani donne, quelle maggiormente coinvolte nelle trasformazioni in atto: sono loro il soggetto nuovo dirompente, portatore del cambiamento. Ma nel cinema non ci sono. La commedia erotica, è stato detto, ne evocava il fantasma, mettendo in scena quasi a esorcizzarne l’impeto corpi femminili docili, rassicuranti, consolatori.[423] Ci si può chiedere se l’incapacità del cinema italiano nel corso degli anni Settanta di leggere la contemporaneità non trovi proprio qui la sua conferma più vistosa.

In tema di desiderio femminile, tanto più arduo sarebbe dunque cercare nei film di questo periodo una qualche traccia o consonanza con un discorso e una pratica, il lesbismo, che in quegli anni sollecitava in profondità la nuova costruzione di relazioni e reti tra donne per divenire verso la fine del decennio un vero e proprio movimento, ma che d’altra parte anche le storie del femminismo hanno a lungo rimosso.[424] A ben vedere tra l’immediato dopoguerra e la metà degli anni Settanta non mancano e sono anzi oltre un centinaio, osserva Nerina Milletti,[425] le pellicole dove sono accennati o anche mostrati rapporti tra donne, ma quasi sempre sono rapporti sessuali: un’attrazione in più per il pubblico del *soft* o dell’*hard*. Inutile dunque cercare in questi film l’amore tra donne, ma inutile anche cercarvi la sessualità lesbica, destituita come vi appare di erotismo, sempre strumentale ad altro, «mai scintillante di luce propria».[426] Carla Gravina si rifiutò di girare alcune sequenze di *La donna invisibile* di Paolo Spinola (1969), che prendeva spunto da un racconto di Alberto Moravia, «un bel racconto […] piuttosto femminista», secondo quanto ricordava l’attrice (l’adattamento era di Dacia

Maraini e Ottavio Jemma), che invece si era trovata alle prese con la prurigine del regista nelle "scene di lesbismo", assai più grevi di quanto previsto dal copione; aveva finito col cancellare il film dalla memoria.[427] Un ruolo rilevante nel mettere a tacere l'amore tra donne l'ha svolto tra gli anni Cinquanta e Sessanta la censura, non sottraendone la visione ma piuttosto, come acutamente osserva Milletti, consentendone la presenza sulla scena cinematografica al fine di rendere le lesbiche "indesiderabili", oggetto di riprovazione sociale e di condanna. D'altra parte scalfire i codici della maschilità e della femminilità è impresa tuttora assai ardua e lo era certamente di più nel cinema di questi decenni, anche degli anni Settanta, dove le scelte trasgressive e dirompenti sono più spesso "punite" dalla nevrosi, dall'infelicità quando non da esiti tragici, come nel caso di *La fuga* (1964), proprio di Spinola.

Tornando ora al discorso sul pubblico, vorrei chiuderlo con alcune considerazioni. Dopo l'*espulsione*[428] nel corso degli anni Cinquanta del pubblico femminile dalle sale cinematografiche, additate dalla stampa cattolica come luoghi da evitare perché occasione di colpevole distrazione quando non di vero e proprio degrado morale,[429] già per gli anni Sessanta si parla di una riappropriazione del cinema da parte delle donne, secondo dati evidenziati da ricerche condotte sui cineclub ma anche sulle sale parrocchiali, in ragione della loro nuova rilevanza nei mutati indirizzi della cultura cattolica, indotti dalle aperture del Concilio Vaticano II ai media e al cinema. Negli anni Settanta, mentre il numero degli spettatori si contraeva anche nelle fasce giovanili, pare che fossero proprio le donne secondo le indagini Doxa a continuare pervicacemente ad andare al cinema. Si profilerebbe dunque, tra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta, un vero e proprio processo di femminilizzazione del pubblico ed è certo ipotesi interessante per la molteplicità di suggestioni e linee di ricerca che apre. Conviene però tornare sul discorso generazionale, su quel pubblico di giovani frequentatori delle sale cinematografiche che già tra la metà degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta nei grandi centri urbani aveva cominciato a differenziarsi dal pubblico più numeroso per una maggiore interazione nel rapporto con il cinema e la televisione. Negli anni Settanta i giovani costituiscono ormai un segmento significativo e «sempre più intermediale e acculturato»[430] di un pubblico più sfrangiato in realtà, anche nelle scelte, di quanto non possa apparire pensando ai prodotti di maggiore successo commerciale del decennio. Stando alle indagini Doxa, se le differenze tra l'Italia settentrionale e il Centro-Sud oltre alla condizione sociale avevano il loro peso nell'orientare i gusti degli spettatori, erano proprio i giovani a mostrare un interesse più elevato per i film impegnati e per le pellicole di contenuto politico e sociale.[431]

Intrecciando dunque il filo generazionale e quello di genere che abbiamo provato a dipanare in queste pagine e riportando ancora una volta l'attenzione sulle ragazze e le giovani donne protagoniste dei mutamenti dirompenti degli anni Settanta, è assai improbabile che la commedia *porno-soft* o la farsa erotica potessero annoverarle tra le loro spettatrici.

3. *Intermezzo*

Guardando poi alle attrici italiane degli anni Settanta, quelle che più

rappresentavano l'immagine della «nuova donna»[432] – Ornella Muti, Monica Vitti, la stessa Mariangela Melato –, mi pare del tutto condivisibile l'osservazione di Barbara Grespi, secondo la quale proprio il registro comico che almeno in questi anni della loro carriera accomunava le tre attrici, finiva per stemperare vieppiù la già blanda emancipazione delle figure femminili che impersonavano sullo schermo; troppo poco per produrre nelle giovani identificazione o sedimentare in loro una qualche traccia. Anche in tema di desiderio femminile, piuttosto che ai personaggi impersonati da Laura Antonelli penso invece, per affioramenti di memoria, alle divergenti emozioni tra ripulsa e attrazione provocate tra amici e amiche con cui si condivideva la passione del cinema negli anni Settanta, dal doppio personaggio femminile, questo sì davvero perturbante, di *Quell'oscuro oggetto del desiderio* (1977, di Luis Buñuel con Angela Molina e Carole Bouquet); o più lontano nel tempo le «donne impreviste» di cui parla Lucia Cardone,[433] che sono i personaggi-guida dei film di Michelangelo Antonioni: Anna (Lea Massari) in *L'avventura* (1960), Lidia (Jeanne Moreau) in *La notte* (1961), Vittoria (Monica Vitti) in *L'eclisse* (1962), Giuliana (ancora Monica Vitti) in *Il deserto rosso* (1964). Ma anche per suggestioni diverse Jeanne Moreau in *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962), e Catherine Deneuve in *Bella di giorno* (Luis Buñuel, 1967).

E per indugiare ancora un po' tra gli amati film degli anni Sessanta, ricordando senza alcuna pretesa di completezza quelli che verosimilmente sedimentarono tracce nel variegato percorso di formazione delle ragazze di allora, ormai giovani donne nel decennio successivo, più che i corpi certamente non convenzionali di Claudia Cardinale, Stefania Sandrelli o anche Catherine Spaak, corpi che pure come è stato sottolineato esprimevano il cambiamento,[434] a me viene in mente il corpo di Anna Karina nel film di Jean-Luc Godard *Questa è la mia vita* (1962), la piena di sentimenti, pensieri, commozione anche, evocata dalla figura di Nanà che Anna Karina impersonava nel film. Penso al suo corpo di ragazza, bello e casto a onta del mestiere (prostituta), al suo disagio con le parole e al bisogno di autenticità, l'aderire alle cose senza il velo del desiderio, se mai fosse possibile: «le cose sono cose», dice Nanà. Ma si fanno scelte tuttavia e dunque si è responsabili: «Sono libera». Tra i quadri del film, è indimenticabile nel buio di una sala cinematografica il volto di Nanà rigato di lacrime mentre sullo schermo Giovanna d'Arco (Renée Falconetti nel film di Dreyer, 1928) di fronte all'inquisitore non rinuncia alla sua vocazione e con dolore accetta la morte. Ancora un film di Godard e ancora un personaggio, l'inquietante figura di Véronique (Anne Wiazemsky) in *La cinese* (1967). Véronique ha diciannove anni, è figlia di un banchiere, all'università di Nanterre ha appreso il marxismo-leninismo; si chiede qual è il modo per una ragazza borghese di criticare la società del benessere, vuole lottare con le bombe contro l'università e la scuola che creano discriminazioni di classe, il suo modello sono le donne algerine che mettono le bombe nei caffè; lei non vi vede differenza. Con Guillaume (Jean-Pierre Léaud), chiusi nell'appartamento dei genitori di lei con gli altri della cellula Aden-Arabie, ascoltano Radio Pechino, leggono, scrivono, studiano, senza tregua. I colori sono violenti, giallo, rosso, blu. In una stanza c'è una montagna di copie del *Libretto rosso* di Mao. «Mi ami sempre?», chiede Véronique. «Naturale» risponde Guillaume. «Naturale che ti amo sempre». Ma inattesa e dirompente come uno sparo l'affermazione di lei: «Perché io invece ho scoperto che non ti amo più». Come se le parole fossero davvero «suono e materia» («parliamo come

se le parole fossero…», aveva proposto lei), l'amore va in frantumi. Véronique deve fare il suo «tirocinio». Lasciamola alle prese con il suo dottrinarismo e prendiamo invece l'innocente *Barbarella* (Jane Fonda nel film omonimo di Roger Vadim del 1968) che appartiene a un'epoca molto lontana dall'"era barbarica" delle guerre e della contestazione globale e non capisce che gusto ci sia nel fare l'amore (è dispersivo, dice lei, «sono secoli che non si usa più»). Il film, una co-produzione italo-francese, conobbe all'uscita un grande successo di pubblico, se non di critica. Jane Fonda aveva allora trent'anni e un corpo ancora da ragazza, che appare a poco a poco durante lo scorrere dei titoli di testa, fluttuando in assenza di gravità nell'astronave che la porta verso Venere, Barbarella si libera della tuta spaziale: prima le mani, poi le gambe, il volto, i folti capelli biondi, le braccia, infine il corpo tutto, nudo, se ne intravedono appena i seni piccoli ed è bellissimo. Lo spogliarello di Barbarella, giocoso, ironico, era di quelli destinati ad essere ricordati, come gli abiti spaziali che Jane Fonda indossava, creati da Paco Rabanne.

Questi frammenti tratti dagli anni Sessanta appartengono a percorsi della memoria, quella personale ma probabilmente anche quella di tante ragazze e giovani degli anni Settanta. Ricondurli a un filo di lettura che li ricomponga in un quadro interpretativo coeso mi pare difficile, probabilmente il filo si romperebbe di continuo. Valgono però a ricordare, accanto al cinema italiano, la molteplicità di suggestioni offerte dai film stranieri, che una parte almeno del pubblico femminile, certamente non di nicchia, recepì e rielaborò secondo percorsi propri.

Senza proseguire oltre nei tanti rivoli, generi e degenerazioni della commedia italiana alla ricerca di tipologie femminili, che oltre quelle descritte presentano in realtà una varietà difficilmente riconducibile a una lettura esaustiva, spostiamo ora l'attenzione sul cinema d'autore, consapevoli dell'avvertenza di Veronica Pravadelli: anche tra gli autori è arduo identificare linee di fondo in una lettura dal punto di vista del gender.[435]

4. *La critica del rapporto tra i sessi*

Comincio con una pagina di diario:

> Uscita dal film "Ultimo tango a Parigi" ero urtata: per forza la ragazzina scappa, Brando è il tipico rompiscatole con passato tragico avviato alla cinquantina, e quindi con mania scopatoria. Tutto il resto, eros e thanatos, è letteratura, film seccante, a Brando non piacciono le donne, l'amore per la moglie e per la ragazzina non è credibile, lui è tutto preso dalle sue pose, profilo, sguardo, gesto… Quando cammina un po' curvo con un vecchio soprabito addosso è proprio senza pudore, vuole fare pena, è accattivante, poi vuole urtare, scandalizzare … C'è una sfacciataggine, un bisogno di confessione a tutti i costi che ricorda il meccanismo vaginale … Alla fine l'americano s'innamora, la ragazza lo uccide: lo scopatore è un puro, la scopata una sgualdrina.[436]

Non lascia scampo questo giudizio di Carla Lonzi sul film di Bernardo Bertolucci *Ultimo tango a Parigi* (1972) con Marlon Brando e Maria Schneider. Tagliato, sequestrato e condannato per oscenità, poi riabilitato nel 1987, il film incontrò letture opposte e suscitò vivaci discussioni. A me piacque molto. Bertolucci vi esplorava il

tema della sessualità tra uomo e donna, del potere e della subordinazione, del possesso, ponendo in forte tensione oppositiva sessualità, coppia, amore. Sergio Rigoletto, sottolineando il modo in cui il film porta il "politico" nell'ambito della vita privata e della coppia, ne indica il contesto di riferimento nei movimenti culturali e politici degli anni Settanta, i gay e le femministe, proprio a partire dal tema cruciale della sessualità disvelata come sistema di potere e ineguaglianza.[437]

Tra gli autori italiani tuttavia il solo che nel giudizio di Alberto Tovaglieri presenta una reale e forte "consonanza" con il femminismo degli anni Settanta è Marco Ferreri, e più in particolare uno dei suoi film, *La cagna* (1972) con Marcello Mastroianni e Catherine Deneuve.[438] Prima di seguirne il suggerimento addentrandoci a discorrere del film, non sarà inopportuna una breve scheda.

Un'isola dagli scogli bianchi circondata da un mare verdissimo, il vento, la solitudine: il film si svolge quasi interamente lì (le riprese sono state girate nelle isole di Lavezzi e di Cavallo). L'uomo che vive sull'isola con un cane e che spia l'arrivo a nuoto di Liza (la barca è ormeggiata nella cala dell'isola) non è un selvaggio. Nel singolare luogo in cui vive (forse un bunker della seconda guerra mondiale) ha un tavolo da lavoro, fogli e matite, ascolta musica da un grammofono, traccia appunti e disegna, ha una cucina e una lampada a gas. Ha modi cortesi, vive con semplicità, ha cura di sé. È insomma un intellettuale, lo si capisce subito. Lei non ha nulla con sé. Il primo approccio è brusco, non c'è posto per lei nell'esperienza che Giorgio vuole vivere sull'isola. Liza lascerà invece che la barca riparta senza di lei, nell'indifferenza dei suoi compagni di viaggio. Non c'è tenerezza né calore nel rapporto con Giorgio; lui parla piuttosto con il cane Melampo, che gli è "naturalmente" sottomesso e fedele. Liza provoca la morte di Melampo, «l'ho ammazzato io», dice a Giorgio e indossa il suo collare. Lui la addestrerà come un cane, in modo duro e anche doloroso, si prenderà cura delle sue ferite come faceva con Melampo, ma senza amicizia, perché Liza non è un cane. Dunque la incatena, la minaccia, usa il bastone senza però colpirla. Lei impara a bere come un cane e a lamentarsi allo stesso modo. A Parigi intanto la moglie di Giorgio ha tentato il suicidio e lui tornerà per breve tempo in famiglia e tra gli amici. In città stanno abbattendo Les Halles, i discorsi al Cafè de Flore, storico ritrovo degli intellettuali parigini, sono inconsistenti, la figlia mangia solo carote e la moglie, dai modi contenuti ancorché nel dolore, non parla, neppure quando, silenziosa e inattesa, fa ingresso nella borghese intimità familiare Liza. Torneranno sull'isola, Giorgio e Liza, ma non c'è più sole, il vento è violento e il mare si porta via la barca. «Hai scelto me e l'isola, due cose troppo dure per te», dice Giorgio. Ma non sono più scelte, né quelle di lei né quelle di lui perché dall'isola, dove non c'è più cibo né acqua, non si può tornare indietro. Le ragioni di lui, se ve n'erano, vengono meno; lei si sottrae a volte alla sua presenza, vuole stare un po' sola. Tutti e due hanno dimesso i modi del rapporto cane/padrone; quando si parlano o si guardano, pare di cogliere nello sguardo e nelle voci una intesa nuova tra loro, o forse è sfinitezza perché entrambi hanno perduto ogni energia vitale. «Domani si vola!». C'è ancora il piccolo aereo da caccia tedesco (residuo della seconda guerra mondiale) sulla pista, tra gli arbusti bassi, dipinto di rosa per una partenza immaginaria, che nessuno dei due d'altra parte saprebbe più desiderare: l'aereo si muove lungo la pista, ma l'elica non gira.

Ferreri voleva fare un film sulla crisi dell'intellettuale nella società contemporanea,

un tema che appartiene già agli inizi degli anni Sessanta, proseguito e approfondito con la contestazione studentesca del 1967-68. Disvelando l'illusorietà del mito di un ritorno alla natura dell'intellettuale nella mancanza di autonomia materiale e culturale del protagonista, ma più in profondità nella sua mancanza di autonomia esistenziale,[439] il film introduce e approfondisce un tema che è profondamente intrecciato al discorso della crisi dell'intellettuale: la critica radicale del rapporto tra i sessi, emersa con forza durante il Sessantotto, ma rimasta poi come "zona d'ombra" nei movimenti degli anni Settanta.[440] Giorgio nega libertà a Liza, le impone la sottomissione, Liza d'altra parte, sottomettendosi come il cane Melampo, gli diviene necessaria, oggetto d'amore unico, ed entrambi perdono la propria autonomia. Le dinamiche su cui si fonda il rapporto di coppia sono nel film più nascoste e profonde dei suoi modelli istituzionali e culturali, avverte Tovaglieri.[441] Nel modo di configurare e vivere una relazione dove non vi è più libertà, Giorgio e Liza seguono entrambi un codice culturale che risponde a una consolidata differenza di genere: la disponibilità di Liza alla sottomissione per ottenere in cambio riconoscimento e affetto da parte di Giorgio, la prepotenza di lui e la violenza nel reprimere in lei ogni tentativo di sottrarsi al proprio dominio. In questa sottolineatura di un maschile e di un femminile che ripetono quasi in modo iconico tratti di genere sedimentati per lunga tradizione, Tovaglieri legge una forte consonanza con la rottura operata dal femminismo radicale proprio rispetto alla critica della coppia emersa nel Sessantotto, che è d'altra parte tema portante del film. Nel paragrafo che dedica al neofemminismo, l'autore rintraccia nell'autocoscienza dei gruppi separatisti e in particolare negli scritti di Carla Lonzi la presa di coscienza dell'interiorizzazione da parte delle donne del dominio maschile, e il dirompente disvelamento dei rapporti di potere e di sopraffazione maschile proprio al cuore dei legami sessuali e d'amore. Il carattere oppressivo della coppia non deriva dunque dalla perdita di libertà e di autonomia che la dipendenza reciproca genera: nel film, sono piuttosto le "differenze di genere" tra Giorgio e Liza ad avere un «ruolo decisivo»[442] nel produrre un rapporto *unilaterale*[443] di sopraffazione e sottomissione, ed è in questa sottolineatura che *La cagna*, nella lettura dell'autore, recepisce con efficacia le innovazioni decisive apportate dal femminismo.

5. *La crisi del maschio*

In diversi film del cinema italiano degli anni Settanta Sergio Rigoletto osserva una decostruzione in atto dello sguardo maschile dominante, mediante un rovesciamento su di sé – soggetto e oggetto dello sguardo – che coinvolge protagonista, macchina da presa e spettatore, disvelando la specificità di genere dello sguardo stesso e ottenendo l'effetto di rendere visibile la maschilità e di farne oggetto di autoanalisi.[444] In altri termini, è l'esperienza di crisi dell'essere maschio vista dall'interno («from the inside»)[445] che il cinema mette in scena, collocandola nel suo contesto storico, a fronte del femminismo, il mondo delle donne.

«Dopotutto, siamo negli anni Settanta», come dice più volte a se stesso il protagonista di *Romanzo popolare* (Mario Monicelli, 1974), uno dei film di maggiore successo in termini di pubblico e di incassi della stagione 1974-75. Metalmeccanico e

attivista sindacale, Giulio (Ugo Tognazzi) cerca di rispondere in modo aperto alle sfide traumatiche del proprio tempo (il lavoro in fabbrica a Milano, il divorzio, l'autonomia e l'indipendenza delle donne, il femminismo) ma alla fine non ce la fa, non sa affrontare il tradimento di Vincenzina (Ornella Muti). Lei lo lascia, entra in fabbrica, diviene caporeparto e membro del consiglio di fabbrica, alleva da sola il loro figlio. Giulio va in pensione e soffre la solitudine. Nel volgere ai toni del melodramma, è emblematico però come il film ne ribalti i modi convenzionali, scoprendo tutte dalla parte maschile la vulnerabilità e la sofferenza. Ripensando al film a distanza di anni, a Monicelli piaceva soprattutto il personaggio di Vincenzina, lo trovava «molto bello, perché più maturo e cosciente degli uomini che la circondano».[446] Secondo Ugo Tognazzi, l'autore aveva creato un personaggio di donna «con una sua matrice quasi femminista». Il film finiva con lei «che risolve la sua vita per conto suo, autonomamente».[447]

È però ancora una volta nella cinematografia di Marco Ferreri che la crisi della maschilità trova la sua espressione più profonda, in film come *L'ultima donna* (1976) e *Ciao maschio* (1978). *L'ultima donna* è ambientato a Créteil, «periferia di ghiaccio urbano»,[448] architetture fredde e indifferenti, metafora del vuoto e della deumanizzazione prodotti dalla società industriale avanzata. Nel deserto urbano e nella levigatezza degli oggetti quotidiani falsamente familiari dell'interno domestico, la coppia si rinchiude nella paralisi «fino all'estremo»:[449] Maurizio Grande vi leggeva «l'ultima forma di sopravvivenza o l'ultimo conato di vita nella crisi del paesaggio umano e sociale, urbano e individuale». Alla fine il tentativo di sopravvivere agli effetti distruttivi della periferia industriale – Rigoletto richiama qui la paralisi del mondo neocapitalista e la decadenza spirituale e morale della borghesia, già evocata tra gli anni Sessanta e Settanta in termini di *cool Apocalypse* da film come *Alphaville* (1965), *Weekend* (1968), *Zabriskie Point* (1970)[450] – fallisce.

Ma vediamo la storia raccontata dal film: Giovanni (Gérard Depardieu), ingegnere, è in un periodo di sospensione dal lavoro: «non c'è più sicurezza per nessuno», dice, «bisogna cambiare i rapporti di forza». Vive con un figlio piccolo che accudisce ormai da otto mesi, da quando la moglie ha preferito la militanza femminista alla vita coniugale, «e questo è colpa della coppia – osserva Giovanni – è la coppia che è finita». Con Valeria (Ornella Muti), la maestra d'asilo di suo figlio, sperimenta la difficoltà di costruire una nuova relazione con una donna, non si fida di lei, vuole vivere da solo. Ma Valeria per il momento ha deciso di vivere con lui, Giovanni pensa che dovrebbero scambiarsi delle idee «per arrivare a capirsi», parole come «amore», «ti adoro», «sto bene con te» non le pronuncia, gli pare più onesto. Lei per lo più non gli risponde, il suo corpo è apparentemente accogliente, i suoi seni sono materni, ma è una donna libera: «io non ti ho mai detto che voglio vivere sempre con te». Valeria pensa che gli uomini siano tutti possessivi, egoisti, per sé non vuole rapporti di dipendenza. Non è femminista, ma le femministe che Giovanni deride la attraggono: lei non ha neppure il coraggio di esprimersi. La penombra della casa non è un riparo alla solitudine, è anzi uno spazio claustrofobico dove il corpo di Giovanni si aggira nudo e ingombrante rovesciando il modello visivo convenzionale, esposto com'è allo sguardo di Valeria, con il suo istinto di dominio «che è infantile debolezza – scrive Grande – e rinuncia alla maturità, desiderio stanco della sopravvivenza legando una donna e specchiandosi in un figlio».[451] «Stai sempre lì a rimirartelo» lo accusa Valeria: «quando ti occupi del mio

piacere?».

Disorientato, Giovanni parla con Michele (Michel Piccoli), un uomo più anziano di lui con cui Valeria ha avuto una storia e che ancora incontra ogni tanto, una sorta di padre/amante. Michele sembra sapere tutto delle donne:

> Bisogna ridiscutere le leggi che regolano i rapporti tra uomo e donna. Lei sa che sono delle leggi inventate da noi uomini ma ormai anacronistiche, antistoriche. Per esempio non abbiamo rispettato la sessualità delle donne, gliene abbiamo inventata una, ma a nostra immagine, da padroni assoluti, forti di quale diritto? Nessuno.

Alla domanda di Giovanni, che cosa deve fare un uomo che vuole vivere con una donna, che ci tiene, Michele non sa rispondere. Incapace di superare la propria gelosa possessività, Giovanni sprofonda nella solitudine. Anche Valeria è sola. Non sanno inventare quel "qualcosa di nuovo" che Valeria vorrebbe, al di là dell'immagine frustra della famiglia. «Quella che non c'è – dice Giovanni – è la libertà di essere un uomo differente dal modello». L'autorepressione per venire incontro all'autonomia erotica di lei è fallita. L'ordine delle cose è immutabile, è il corpo del maschio, la sua natura, parrebbe dire il film, che gli rende impossibile trascendere il suo limite, trasformare la sua sessualità: «Noi siamo dei patriarchi» ammette Giovanni, sfinito e impotente. Alla fine amputerà il proprio corpo tranciandone via il membro, in una sorta di sacrificio rituale «che prende alla lettera la parola d'ordine della rivoluzione femminile».[452] Nella sequenza, agghiacciante, l'occhio della cinepresa allontana dalla visuale la vittima e si ferma sulla figura in penombra di Valeria, che guarda la scena in silenzio, enigmatica, impietosa.

I ruoli drammatici nel cinema d'autore quasi sempre, osserva Barbara Grespi, sono affidati ad attrici straniere, quasi a rendere i personaggi femminili «più accettabili perché meno prossimi al quotidiano dello spettatore».[453] Ne *L'ultima donna* Ferreri sceglie invece proprio l'amata e familiare Ornella Muti per avvicinare pericolosamente allo spettatore una gelida donna carnefice. Accusato di misoginia, «non sono io che sono misogino – dichiarò Ferreri – è il mondo in cui viviamo».[454] Nel suo cinema quello femminile è un ruolo negativo come negativo è quello dell'uomo: «I miei film raccontano sempre storie di uomini che vivono nella società e le donne vi interpretano il ruolo che la società stessa fa loro assumere».

Crisi della coppia, collasso dell'identità maschile, fantasia di castrazione, racchiudono nei film di Ferreri l'inarrestabile declino sociale, la morte e distruzione che provengono dalla civiltà industriale. Sono i temi che tornano alla fine ormai degli anni Settanta nel «silenzio della decomposizione»[455] di *Ciao Maschio* (1978).

Sulla riva del mare Angelica (Gail Lawrence) gioca con la sua bambina. È l'ultima sequenza del film. Non ci sono più sulla spiaggia le quinte dei grattacieli di New York, non c'è più la grande carcassa di King Kong, ci sono solo lei, la bambina e il mare, dopo la catastrofe silenziosa che è passata e si è portata via le maschere della storia nell'incendio del museo delle cere dove Lafayette (Gérard Depardieu) ha trovato la morte, sconvolto dalla visione mostruosa dell'animalità alle origini del percorso incompiuto della figura umana.

Segnata dal *malessere*,[456] in *Ciao maschio* la civiltà si dissolve non per "grandi catastrofi" ma per lenta decomposizione, assottigliando le occasioni e gli spazi di vita, condannando a lenta agonia gli spazi e le manifestazioni dell'umano. «Tutto il resto

sembra lateralità, percorso deviato, itinerario tangenziale che cerca di aggirare la decomposizione imminente, che ritarda la caduta finale».[457] Così è del piccolo scimmiotto che Luigi (Marcello Mastroianni) trova sulla spiaggia come "per miracolo", quasi un Gesù bambino, e che Lafayette adotterà segnandolo all'anagrafe come nato il 25 dicembre. L'accudimento dello scimmiotto coinvolge Luigi, Lafayette e Angelica, con cui Lafayette vorrebbe vivere, in un fantasmatico gioco di mute pulsioni regressive, desideri inespressi, emozioni; ma Cornelio (è il nome che gli avevano dato all'anagrafe) verrà aggredito e divorato dai topi che condividono con Lafayette lo scantinato dove abita e sono ovunque, nella città. Lafayette è disperato, batte i denti per il dolore, ha spasmi nel corpo. Incapace di comunicare, più spesso nelle diverse sequenze del film si rifugia nel suono di un fischietto per modulare discorsi senza parole, per esprimere (o proteggere?) sentimenti e desideri che pare impossibile dire. Neppure gli altri parlano molto. Poco comunicano i vecchi soli che Lafayette protegge e porta tutti insieme in piccola compagnia a passeggiare sulla spiaggia: non hanno «niente da vivere, niente da sentire». Le femministe del teatro underground dove Lafayette lavora come elettricista parlano tra sé, lo trattano con insofferenza e gli manifestano disprezzo; lo stuprano per provare che anche le donne sanno essere violente, ma l'esperimento non riesce perché Angelica non sa e non vuole usare aggressività. D'altra parte lui è maldestro con loro, a tratti aggressivo, le provoca esibendo il corpo, mimando con il proprio ventre la gravidanza. Luigi invece che non riesce mai ad avere una donna e nonostante l'età ha «una bestia ruggente tra le gambe», prova ad amicarsele con discorsi "moderni" sulla pillola e l'emancipazione sessuale. Accettano i fiori che ha portato ma non gli rispondono, «noi cerchiamo di farci un'idea nostra». «Non c'è più nessuno – osserva Luigi – che vuole starci a sentire». Ha la bocca tappata da un cerotto quando Lafayette lo trova in giardino, impiccato.

Angelica è incinta; lui aveva notato i seni di lei, più pieni. Sono soli nella spiaggia, quasi sperduti in un angolo mentre dall'altro lato si ergono silenziose e indifferenti le quinte dei grattacieli, quando Angelica glielo dice. Lui nega che sia suo, si domanda sgomento chi se la possa prendere, la responsabilità. È una sconfitta, per mancanza di forza vitale, di sentimento, d'amore. La catastrofe del protagonista del film si conclude nell'incendio del museo, dove silenziosamente si disfano le maschere di cera che raccontavano la storia e la civiltà dell'uomo.

Chi ha visto *Ciao maschio* all'epoca in cui uscì, forse conserva ancora una qualche suggestione della malinconia profonda che era la cifra del film, ma certo non ha dimenticato l'ultima sequenza alla quale conviene ora tornare, dopo l'uscita di scena di Lafayette. Perché *dietro* la catastrofe, come scrive Grande,[458] il tempo riprende e si ferma sospeso. È il tempo di Angelica e della sua bambina: il gioco tra madre e figlia in riva al mare (un vivere pieno dei sentimenti, delle emozioni, degli affetti) apre a un'inedita possibilità di cambiamento, forse di un mondo nuovo, dopo la fine.

Sergio Rigoletto nella sua lettura de *L'ultima donna* e di *Ciao maschio* enfatizza l'evocazione in entrambi i film del femminismo, come sintomo e agente al tempo stesso del processo di degrado culturale («cultural deterioration») nel quale affonda la crisi dell'identità maschile, nella percezione del capovolgimento dei ruoli operato dalla società contemporanea e della distruzione dell'ordine naturale delle cose.[459] Da qui il tema del lutto – la nostalgia per ciò che è stato perduto – che coinvolge passato e futuro

insieme, riattivando così la speranza in un'alternativa al disordine di genere che *Ciao maschio* rappresenta; in questa lettura all'ultima immagine, la maternità di Angelica, sarebbe affidato di ristabilire nella differenza sessuale non contaminata dalla civiltà il recupero dell'ordine violato.

Nostalgia, lutto: è la cifra dominante del cinema di Federico Fellini – pensiamo a *Il Casanova di Federico Fellini* (1976) dove la disillusione del protagonista (Donald Sutherland) cerca la riaccensione del desiderio nella memoria degli amori del passato e scopre che sua unica compagna può essere una bambola meccanica, un sogno. Ne *La città delle donne* (1979), la nostalgia accompagna con il suo «cimitero di ricordi»[460] il pericoloso viaggio del protagonista nel nuovo disordinato mondo femminile che si sottrae alla sua presa.

In uno scompartimento ferroviario, una sconosciuta dal volto nascosto dietro grandi occhiali scuri guarda Snaporaz (Marcello Mastroianni), lo domina con lo sguardo.[461] Lui la insegue quando si allontana dal treno (ma già sta sognando) e giunge in un hotel dove ha luogo una *convention* femminista; si aggira dapprima curioso, interrogante, poi sempre più intimidito e sperduto in questa "città delle donne" onirica, che si rivela presto ostile e lo esclude. Snaporaz ha paura, e per converso la furia delle donne, i loro rituali, hanno i tratti del grottesco.[462] Ma è lo sguardo di Snaporaz che deforma la visione. «Dice che vuole informarsi, conoscerci meglio», avverte la donna misteriosa che Snaporaz ha incontrato in treno e che ora seduta tra le altre lo smaschera:

> gli occhi di quest'uomo sono gli occhi del maschio di sempre che deformano tutto ciò che vedono nello specchio della derisione e della beffa. Il mascalzone è sempre lo stesso. Noi donne siamo solo pretesti per permettergli di raccontare ancora una volta il suo bestiario, il suo circo. […] Noi non siamo marziane, vogliamo abitare la terra.

Le donne non faranno più spettacolo per lui della loro passione, della loro sofferenza. «Non ci conosce e non vuole conoscerci, ma questo sarà il suo errore mortale». Rigoletto sottolinea il momento in cui tutti gli sguardi delle femministe sono rivolti alla fotografia di Snaporaz che lo identifica senza scampo: è il punto preciso in cui è lui, l'uomo, a diventare oggetto di derisione da parte delle donne.[463] Snaporaz, seminascosto dietro una colonna, si dilegua, rullano i tamburi di guerra e comincia la caccia. L'incapacità di Snaporaz a mantenere il dominio dello sguardo coinvolge anche Fellini: attraverso di lui, osserva Rigoletto, il monologo della donna misteriosa si indirizza al regista e rovescia su di lui le accuse che la critica femminista ha rivolto al suo cinema.[464]

> Il viaggio nell'universo femminile è molto più di una crisi, non c'è più nessuna armonia possibile, e allora nasce la nostalgia, nasce il rimpianto per come erano più semplici le cose di una volta. È chiaro che il personaggio di Snaporaz-Fellini-Mastroianni non ha vent'anni e non può capire quello che succede nell'universo femminile, che guarda quello che succede con i suoi occhi, le sue fantasie e anche i suoi pregiudizi.[465]

La città delle donne dichiarava dunque apertamente la consapevolezza della soggettività del punto di vista, segnato nel protagonista come nell'autore, ma in modo diverso, da uno sguardo maschile. Decodificare il film mettendone a nudo i segni per carpirne la verità non aveva senso secondo Fellini, perché è impossibile, diceva, restituire dal di dentro l'«oscurità», il «buio», la «parte sconosciuta di sé» che ne era il

tema:[466] il film «tendeva a restare elusivo, inafferrabile, con tutto quel mistero attorno che è proprio del femminile, della donna». Non era dunque strettamente una visione del femminismo, ripeteva anche Bernardino Zapponi che collaborò con Fellini alla sceneggiatura: semmai una visione dell'universo femminile «con lo stato d'animo un po' inquieto, un po' sbalordito dell'uomo di oggi di fronte alle donne [...] le donne mostravano un volto più minaccioso, nuovo e di conseguenza...».[467]

Ma noi lasciamo pure Snaporaz alle prese con la «conseguenza», senza seguirlo nel suo circo onirico. Piuttosto, dopo tante pagine dedicate allo sguardo maschile, diamo finalmente spazio all'altro sguardo, quello delle donne.

6. *Il cinema femminista*

Mentre Snaporaz dormiva sognando i suoi fantasmi, già da tempo le donne, quelle vere, avevano fatto irruzione nel cinema. Nei collettivi si discuteva sulle opportunità che esso offriva per l'intervento politico, sulle proposte di costruire un cinema delle donne che fosse espressione della loro storia, del loro immaginario, ma anche sulla possibilità di fare del cinema una professione per le donne.[468] Se è vero infatti che nell'industria cinematografica italiana del secondo dopoguerra le donne avevano guadagnato visibilità in ogni settore, non solo le attrici ma anche le doppiatrici, le costumiste, dove invece continuarono a lungo ad avere scarso accesso era nei ruoli che maggiormente riguardavano il processo produttivo, di soggettiste o registe.[469] Al Centro sperimentale di cinematografia, lo ricorda Deborah Toschi, fino agli anni Ottanta si contano sulle dita di una mano le donne ammesse e diplomate al corso di regia.[470] Liliana Cavani e Lina Wertmüller furono le uniche eccezioni rilevanti nel cinema italiano degli anni Sessanta e Settanta; ma Liliana Cavani mantenne sempre le distanze dal femminismo, non rifiutò la propria adesione alle lotte per il divorzio e l'aborto, ma come regista non partecipò mai ai festival e agli incontri destinati, come vedremo, a far conoscere tra loro le donne e le loro prove di cinema, li considerava una forma di «ghettizzazione».[471] Mentre le simpatie femministe dichiarate da Lina Wertmüller, è ancora Toschi a ricordarlo, sono oggi assai discusse.

Tornando dunque alle iniziative coraggiose dei tanti collettivi e gruppi che si occupavano di cinema, Alina Marazzi, l'autrice di *Vogliamo anche le rose* (2007) ricorda come in quegli anni

> molte donne cominciarono a impugnare la macchina fotografica per documentare i momenti di incontro e di lotta, e alcune riuscirono a fare della fotografia una professione. In quel momento di grande vivacità anche il linguaggio cinematografico divenne mezzo di riflessione e produzione culturale, grazie ai nuovi mezzi di ripresa «leggeri», come la macchina da presa 16mm e il videotape, già utilizzati dagli autori del cinema militante italiano.[472]

In particolare Alina Marazzi si sofferma su Annabella Miscuglio che nel 1967 fondò a Roma insieme ad Amerigo Sbardella e Paolo Castaldini Filmstudio '70, «mitico cineclub che programmava cinema sperimentale e militante, punto di riferimento dei filmmaker indipendenti italiani».[473] Annabella Miscuglio, autrice di opere sperimentali vicine alla produzione underground americana,[474] era freelance per

la televisione pubblica quando nel 1971 con Rony Daopoulo, che frequentava il Centro sperimentale di cinematografia, fondò il Collettivo femminista di cinema, nel Movimento femminista romano di via Pompeo Magno.[475] Insieme Miscuglio e Daopulo realizzarono *L'aggettivo donna* (1971, in 16mm), che sarà poi ricordato come il primo film femminista in Italia. Accompagnava il film nel 1973 il manifesto *Per un cinema clitorideo vaginale*, ispirato agli scritti di Carla Lonzi e al *Manifesto di Rivolta Femminile.* Ne cito alcuni passaggi tra quelli più significativi:

> I mezzi di comunicazione audiovisivi, per la loro larga diffusione, sono il più potente strumento usato dal potere allo scopo di influenzare il comportamento, i desideri, le scelte, il modo di pensare degli individui secondo canoni stabiliti dalle società in cui regnano le condizioni moderne di produzione e il fallocratismo, per la loro conservazione. La gamma di stereotipi femminili proposti è sempre stata funzionale alle esigenze economiche e sociali di ogni particolare momento storico. Questo diventa ancora più evidente nella nostra epoca in cui i massmedia ci rappresentano in una unidimensionalità e parcellizzazione aberranti.[476]

«Si dà per scontato – proseguiva il manifesto – che la donna sia quello che l'uomo proietta su di lei»: il desiderio di dominio e di possesso, che crea l'immagine della donna passiva, sottomessa, impotente, da proteggere; ma anche la repressione sessuale che l'uomo subisce, nella famiglia patriarcale, nel lavoro, «attraverso la pornografia alimentata dal sistema, che lo porta a mitizzare la verginità, la purezza, la fedeltà»; e ancora una falsa concezione maschile dell'erotismo, «soppresso in favore di una sessualità genitale, che gli fa vedere la donna come puro oggetto di piacere». Anche la donna "emancipata" appare un prodotto delle spinte liberatorie del maschio.

> La famiglia, pilastro di questa società è il crogiuolo in cui viviamo il nostro sfruttamento specifico, con la prestazione di lavoro gratuito per la riproduzione della forza lavoro. Se le donne si sono adeguate a questi ruoli, evitando di cercare sé stesse, tranne notevoli eccezioni; se si sono fatte addirittura portatrici dei valori imposti nell'educazione dell'infanzia e nell'accettazione di un moralismo codificato; se sono state spesso compiacenti nei confronti del potere maschile, accettando il sacrificio; se sono sfuggite ad una realtà a loro estranea attraverso la passività e l'auto-annullamento; se sono cadute nella dinamica dei giochi ricattatori per assicurarsi un minimo potere affettivo; se si sono espresse con l'isteria, è perché è l'unico modo di sopravvivere.[477]

La lotta delle donne andava più in là di quella dei "compagni", perché metteva ormai in discussione la vita "privata" e le relazioni.

> Per noi non si tratta più di sopravvivere, ma di vivere, di gestire il nostro modo di essere, il nostro corpo, i nostri pensieri; di realizzare i nostri desideri […] È IN QUESTO SENSO CHE CI INTERESSANO I MEZZI AUDIOVISIVI: per parlare con altre donne, per esprimere un nuovo modo di essere donna senza per questo volere imporre nuovi modelli. […] Vogliamo parlare in prima persona delle nostre esperienze, della nostra alienazione, dei nostri disagi, in una società aggressiva e alienata basata sullo sfruttamento e sulla divisione del lavoro e dei compiti secondo il sesso. Questa nostra scelta è solo un mezzo. Non significa che ci facciamo illusioni su quello che è l'industria cinematografica e su quello che rappresenta il cinema all'interno della nostra società. […] Ma pensiamo che la mercificazione di contenuti non può impedire l'estensione della presa di coscienza e della lotta.

C'era anche nel manifesto un esplicito riferimento al cinema d'autore, laddove questo usava a fini commerciali «il messaggio di un femminismo astratto, perchè non vissuto e percepito solo intellettualmente», dove la teoria e la pratica del femminismo appariva ridotta «a un problema socio-psicologico».

Un discorso sul cinema coinvolgeva però in modo diretto anche le spettatrici. Il manifesto chiedeva alle donne una fruizione diversa, non come passatempo o distrazione, ma come partecipazione attiva, per così dire: un coinvolgimento di pensiero, di riflessione e di critica, «che diventano azione». Oltre alla riflessione teorica, le donne del Collettivo proponevano come azioni pratiche la presentazione di film femministi nelle scuole, nelle fabbriche, nei quartieri e nei cineclub; la realizzazione di film a soggetto, documentari, inchieste sulle donne e i bambini per riscoprire la loro realtà ignorata: «Donne e bambini non saranno l'oggetto del nostro lavoro, ma i soggetti attivi di una ricerca comune».[478]

Nella sua rievocazione, Alina Marazzi ricordava la sequenza iniziale de *L'aggettivo donna*, con le tante icone femminili che scorrono sullo schermo mentre una voce fuori campo commenta: «Io sono colei di cui si parla ma non parlo, colei di cui si scrive ma non scrivo, sono dipinta, ridipinta, scolpita, ma la penna e lo scalpello mi sono estranei», e ancora «Io sono quella che non ha linguaggio, quella che non ha volto, quella che non esiste, la donna». Film-saggio, come lo definisce Marazzi, *L'aggettivo donna* è una sorta di inchiesta con interviste effettuate a Roma su aspetti diversi della condizione femminile, dal lavoro alla maternità e all'aborto, dai modelli di genere imposti alle bambine dall'educazione scolastica alla sessualità. In sintonia, come è stato osservato,[479] con le linee-guida del cinema militante, il mezzo impiegato è qui l'audiovisivo, che apparve in quegli anni come un efficace strumento di "contropotere", per parlare di donne ad altre donne: destinato a essere proiettato in pubblico per suscitare dibattito, non era un tradizionale "oggetto filmico", piuttosto una via di mezzo tra cinema, fotografia e video; assai incisivo ma anche economico, l'audiovisivo fu una pratica particolarmente impiegata dai collettivi femministi.[480] Alcuni spezzoni del film Alina Marrazzi li ha inseriti in *Vogliamo anche le rose*, insieme ad altre sequenze tratte da *La lotta non è finita*, un mediometraggio prodotto interamente dal Collettivo nel 1973, con immagini delle manifestazioni e degli scontri a Roma dell'8 marzo 1972 e dell'8 marzo 1973, ma anche con i momenti di riflessione e di dibattito del movimento. Il metodo di lavoro collettivo appreso nel movimento delle donne Anna Miscuglio lo proseguì a livello professionale, nei programmi e documentari realizzati insieme ad altre nella seconda metà degli anni Settanta per la Rai (erano i tempi della riforma della TV di Stato);[481] particolare successo di audience ebbe nel 1978 *Processo per stupro*, tramesso due volte in seconda serata su Raidue.

Tornando agli esordi dei primi Settanta, qualche anno dopo era già il momento delle rassegne di cinema femminista; di queste, solo il Festival internazionale Cinema e Donne, che esordì a Firenze nel 1978 e nel novembre 2015 ha tenuto al cinema Odeon la sua trentasettesima edizione, è una realtà ancora viva, grazie al lavoro proseguito negli anni da Paola Paoli e Maresa d'Arcangelo. Nel novembre 1976 a Roma si tenne al Politecnico Cinema, nel contesto degli Incontri internazionali d'Arte e in collaborazione con Filmstudio agli Orti d'Alibert di Trastevere la prima rassegna «Kinomata. La donna con la macchina da presa», frutto di un ampio lavoro di scavo

della ricerca femminista, dalle origini della storia del cinema al presente. Fu organizzata da Annabella Miscuglio e Rony Daopoulo.[482] Accanto ai dibattiti e agli incontri con le registe, con cooperative indipendenti di cinema e di distribuzione alternativa, nella panoramica *L'eterno femminino nel cinema italiano* scorrevano sullo schermo le immagini di Anna Magnani, Alida Valli, Isa Miranda, Silvana Mangano, Gina Lollobrigida, Monica Vitti, Claudia Cardinale, Marlene Dietrich, Greta Garbo, Marylin Monroe. «Questo titolo ci ha accompagnato per quindici giorni al Politecnico, dove la diva italiana ci raccontava la non mai narrata storia delle donne nel cinema»,[483] scrivevano su «Effe» Maria Adelaide Frabotta e Maria Grazia Mostro del Collettivo Donne e Cinema di Roma. La rassegna prendeva in esame l'evoluzione della "diva" dall'inizio della cinematografia italiana agli anni Settanta. «Come recepivamo noi nel passato queste trame filmiche e come le abbiamo vissute oggi nella sala?». Nel rispondere, le autrici sottolineavano il cambiamento nella percezione introdotto dal femminismo: «Mentre ora, per noi, certe situazioni sono paradossali, ieri, invece, eravamo coinvolte nell'identificazione nostra con "le eroine" dei films».

> Quasi sempre il livello di coinvolgimento ci ha viste partecipi e convinte spesso, di una realtà femminile di madonne o puttane, angeli del focolare o demoni distruttori di famiglie. […] Oggi, con il femminismo abbiamo capito: l'amarezza di essere assenti nella storia del cinema, non solo come registe, ma soprattutto come dive, manipolate queste dalla tendenza culturale maschile, che per anni ci ha strettamente unite, noi spettatrici, nel chiuso della nostra poltrona a vivere sogni costruiti nel nulla, loro, immagini vacue, non corrispondenti, inesistenti perché escluse dalla storia. La riedizione di questi film ci ha aperto la strada alla riflessione sulla condizione di colonialismo culturale, che seppure soggetta a delle storiche variazioni, ha mantenuto tuttavia costante lo sfruttamento della immagine femminile a specchio della condizione più ampia di sfruttamento ed oppressione della donna nella società.[484]

La rassegna era dedicata ad Anna Magnani, attrice «completa», scrivevano Frabotta e Mostro, «simbolo di se stessa» e «assolutamente non corrispondente ai canoni di sex-appeal». Magnani rappresentava anche la speranza della nascita di una donna nuova come nuova attrice, «rappresentante se stessa e la propria creatività professionale, combattendo le condizioni di sfruttamento delle immagini filmiche». C'erano nello stesso articolo anche alcuni passaggi di un'intervista a Claudia Cardinale, sempre nell'ambito della rassegna, che ben commentava questo tema della creatività professionale.

> Mi ricordo in America negli anni Sessanta, appena arrivata negli studios della Universal […]; mi hanno lasciata in piedi come un cavallo esaminandomi dalla testa ai piedi. Per poco non mi mettevano le dita in bocca per vedere se avevo i denti sani. Mi hanno fatto camminare, girare su me stessa. E sentivo che commentavano: troppo grassa, troppe forme, fianchi larghi, spalle robuste! Subito dopo mi hanno messa nelle mani di una tahitiana […] era una famosa per avere fatto i buchi nelle guance di Marlene. In quel periodo le attrici erano veramente schiave; si sottoponevano senza fiatare a tutto quello che ordinava la produzione, la sarta, la visagista […] Il fatto è che le attrici sono isolate. Ci vorrebbe una organizzazione che difenda i diritti delle lavoratrici del cinema. Se ci fosse, mi ci iscriverei subito. Per ora manca ogni legame tra noi. La concorrenza è forte e ognuna agisce per conto suo.[485]

Sempre nel 1976, a Sorrento, Lina Mangiacapre e il gruppo delle Nemesiache[486] da lei fondato nel 1970 avevano organizzato, in concomitanza con gli Incontri internazionali del cinema di Sorrento, la prima Rassegna di cinema delle donne d'Europa, dal titolo significativo: «L'altro sguardo».

> Per noi cinema femminista significa un cinema fatto da donne per le altre donne. Un cinema in cui si afferma se stessa, la propria realtà, la propria storia. Un cinema che deve lottare sempre contro lo sfruttamento, l'uso, la deformazione, la commercializzazione, la riduzione dell'immagine della donna. Un cinema che non pone dei contrasti e delle valutazioni diverse tra professionismo e non professionismo. Il discorso è nella forza dei contenuti; la tecnica è parte integrante di questi e non può essere un criterio di valutazione che scavalca i contenuti. La realizzazione di un film è in ogni sua fase una espressione creativa. Non deve esistere divisione tra momento creativo e momento realizzativo. Anche la stessa distribuzione deve far parte del processo creativo.[487]

Il *Manifesto delle Nemesiache* fu pubblicato su «Effe» nel numero monografico dedicato al cinema dell'aprile 1977.[488] Il "controcinema" che proponevano voleva segnare la differenza anche a partire dai mezzi (il Super8) e dallo scardinamento dei ruoli. *Autocoscienza* (1976), di Lina Mangiacapre, è un film dove la cinepresa, scrive Fillippelli, diventa parte della pratica autocoscienziale.

Affidata al circuito dei cineclub e alla piccola distribuzione, la produzione del cinema militante femminista ebbe però scarsa visibilità. La regia fu raramente una scelta di vita professionale. Anche nel decennio successivo, d'altra parte, molte delle autrici nuove, «brillanti meteore»,[489] non andarono oltre l'opera prima o seconda, o fecero film che non furono mai distribuiti. Negli anni Settanta fece le sue prove come regista cinematografica Sofia Scandurra con il lungometraggio *Io sono mia* (con Stefania Sandrelli e Maria Schneider, tratto da *Donne in guerra* di Dacia Maraini). Realizzato nel 1977 nel pieno delle battaglie per l'approvazione della legge sull'interruzione volontaria di gravidanza e distribuito dalla Warner Bros, il film cercava di inserire nel cinema commerciale le tematiche del movimento delle donne. Dacia Maraini in un'intervista su «Effe» a cura del Gruppo cinema Alice Guy di Roma,[490] anch'esso impegnato nel cinema sperimentale femminista, ne additava la difficoltà: «Perché del femminismo quello che fa notizia sono solo gli aspetti folcloristici; i temi veri, quello che propone, sono assolutamente impopolari dal punto di vista dello spettacolo e dunque della produzione».[491] Sottoposto a censura, tagliato, quando uscì nelle sale nel 1978 *Io sono mia* era vietato ai minori di 14 anni;[492] sollevò molte critiche, alcune delle quali sottolinearono l'assenza nel film di un linguaggio cinematografico nuovo, diverso da quello maschile.[493] Nelle intenzioni di Scandurra, *Io sono mia* voleva essere un film divulgativo, rivolto alla maggioranza delle donne; aveva lavorato con una troupe di ventitrè donne, cercando di valorizzare il lavoro comune e l'apporto anche di donne non professioniste. L'esperienza le lasciò non poca amarezza[494] e non vi furono altri film nel suo percorso,[495] peraltro assai ricco di esperienze, dalla scrittura alla regia teatrale alla docenza nella Libera università del cinema.

Riprendendo ancora brevemente il problema della scarsa visibilità del cinema femminista, è interessante il discorso sulla scelta del mezzo, come emerge dalla discussione aperta su «Effe» con la regista di *Io sono mia*, la produttrice Lù Leone e

Dacia Maraini:

> Se avessimo fatto un film in 16mm probabilmente sarebbe già finito ma per vederlo, magari, dovevamo andare a casa di qualcuna di noi; sarebbe cioè restato nell'ambito di un determinato circuito, molto ristretto. Noi invece vogliamo che il discorso arrivi a tutte.

E Lù Leone:

> Questo film ha insomma la presunzione di voler comunicare, di essere distribuito come un film normale. È nato come un film divulgativo, non come un prodotto d'elite, per noi l'importante era che fosse visto, non è un film alternativo femminista, no, questo non lo è in assoluto. È un film di donne, che è tutt'altro tipo di discorso. Tenta cioè di essere un film "popolare".[496]

Lasciando aperta la questione dei Super8, dei cineclub, di scelte insomma che erano dibattute in tutto il movimento femminista, e avviandoci ormai verso la fine degli anni Settanta, torno ancora sul tema della regia per ricordare che è del 1978, incentrato sul rapporto madre/figlia con esplicito riferimento alle tematiche femministe, un altro film-saggio: *Maternale* (con Carla Gravina e Maria Gherardi). *Maternale* è il film di esordio di Giovanna Gagliardo, la regista che forse, scrive Maria Coletti, «più dimostra un'autentica vocazione autoriale».[497] Il film fu presentato in anteprima al New York Film Festival nel maggio 1978, partecipò poi al Festival di Cannes e alla terza Rassegna del cinema femminile organizzata dalle Nemesiache a Sorrento; fu accolto positivamente in Italia dalla stampa femminista e «Noi Donne» gli dedicò a distanza di poco tempo due articoli, di Marisa Fumagalli e di Patrizia Carrano. Nel marzo 1979 anche «Effe» dedicò alla regista un'intervista.

Dei tanti tracciati aperti da questi esordi può essere indicativa la terza Rassegna organizzata dalle Nemesiache nel 1978 che abbiamo appena ricordato, coordinata da Cine Femme International. Aveva per tema la follia. Tra i film italiani presentati *II mare ci ha chiamato* di Lina Mangiacapre, *Donne da slegare* di Armenia Balducci, Mapi Maino e Marilisa Trombetta, *Sotto il muro* di Liliana Ginanneschi, *Maternale* di Giovanna Gagliardo e i Super8 di Luciana Lusso, *Quello che accade nel frattempo*, e di Anna Maria Piccioni, *Parole per immagini*. Era ormai tempo anche per una riflessione su queste esperienze. Severo era il giudizio di Moira Miele su «Effe»:[498] osservava come non bastasse dichiarare di essere contro un modo di cinema "maschile" per fare davvero un cinema diverso; una cinepresa controllata da un occhio femminile, scriveva Miele, non per questo produrrà necessariamente immagini che non siano offensive per la donna. Le pareva soprattutto importante distinguere quelli che erano esordi, tentativi di produzione di film, dal lavoro di professioniste impegnate nel campo cinematografico.

> La ricerca di un possibile linguaggio filmico femminile è all'inizio, divulgare in queste rassegne opere e contenuti spacciandoli per cultura al femminile, mi sembra un atteggiamento demagogico e massimalista che certo non aiuta a sciogliere i nodi di un problema.[499]

L'intervento era indubbiamente assai polemico, ma intendeva aprire un dibattito sul linguaggio cinematografico del cinema delle donne, sulla progettualità, sui risultati.

Sull'uso dei mezzi tecnici, sulla «forma e l'arte» del film, aveva avviato una discussione anche il collettivo femminista che all'interno dell'Istituto di comunicazione

e spettacolo dell'Università di Bologna già nel novembre 1976, nel periodo di Kinomata, aveva organizzato un seminario autogestito su cinema e donna – «non scorderemo facilmente il sorriso pietoso del docente che dall'alto in basso esprimeva fastidio per un'iniziativa così "marginale"»[500] – e aveva chiesto fondi per una rassegna di film delle donne, realizzata nell'anno successivo. Il lavoro di preparazione era stato difficile e lo avevano fatto completamente da sole, sette giorni di film e *videotapes*. L'attenzione delle studentesse del collettivo era rivolta, più che ad un'analisi contenutistica che ritenevano ormai scontata

> all'uso dei mezzi tecnici, forma e arte nel film, decodifica dei messaggi, non ponendosi di fronte ai film fatti da donne come talvolta ci si pone di fronte ad un disegno di un bambino di pochi anni, ma mantenendo costante l'atteggiamento critico, necessario quando non ci si vuol fermare al momento, ma progredire, creare qualcosa che superi sempre ciò che è stato fatto.[501]

L'aggettivo donna, *La lotta non è finita*, i *videotape* sull'aborto *Donne emergete* (Isabella Bruno, 1975), *È solo a noi che sta la decisione* (Isabella Bruno, 1976) erano definiti film militanti, che riprendevano le lotte del movimento femminista e non aspiravano a usufruire di un circuito normale «dato che specificano e informano e comunicano le battaglie delle donne».[502] Dei film di Daopoulo e Miscuglio il collettivo sottolineava come la militanza fosse qui strettamente legata al post-Sessantotto, agli anni del riflusso e dei primi collettivi femministi in Italia: «riproducono quella scissione che da un lato vedeva nell'autocoscienza il nuovo modo di far politica, ma dall'altro, di fronte ad un prodotto tecnico doveva abbandonare parole d'ordine quali "creiamo assieme"».[503] I limiti che si riscontravano nella tecnica dell'intervista adottata dalle registe erano probabilmente dovuti all'urgenza di comunicare e diffondere contenuti di lotta, ma il salto di qualità lo si ottiene, scrivevano le donne del collettivo, quando il contenuto politico va al di là della ripresa della manifestazione o dell'intervista e raggiunge un effetto estetico e formale «che stenta a far riconoscere il film come un film militante».[504] Nella tensione che queste considerazioni aprivano tra le forme e i modi della militanza e un progetto di cinema femminista come arte, trova una qualche conferma mi pare lo iato che si veniva aprendo, tra la prima e la seconda metà degli anni Settanta, fra generazioni diverse del femminismo. Le studentesse di Bologna che nel 1977 dichiaravano di vivere in modo prioritario in quel periodo della loro vita lo scontro donna-istituzione universitaria, nella loro determinazione nel portare il cinema delle donne all'interno dell'accademia volevano "autogestire" la loro formazione scombinando le gerarchie di trasmissione maschile nell'università e i ruoli di genere della docenza. Il *videotape* che alla fine avevano ottenuto per registrare i dibattiti al termine delle proiezioni lo utilizzavano collettivamente, alcune lo sapevano già usare e lo insegnavano ad altre che a loro volta lo insegnavano.

395. L. Micciché, *Un decennio di transizione*, in *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, a cura di Id., Venezia, Marsilio, 1997, p. 3.

396. E. Rossetti, *Bilancio di un anno di cinema. Don Ganimede entra in sacrestia*, in «L'Espresso», 1 agosto 1971.

397. A. Tovaglieri, *La dirompente illusione. Il cinema italiano e il Sessantotto. 1965-1980*, Soveria

Mannelli, Rubbettino, 2014.

398. Dagli appena otto titoli del 1971, ricorda Monica Repetto, si passa ai 37 del 1972. Nel decennio la commedia *porno-soft* assomma circa 250 prodotti (M. Repetto, *Ciao mamma ovvero porno soffice ed erotismo da ridere*, in *Il cinema del riflusso*, p. 319).

399. G. Maina, *I nuovi mostri? Il corpo delle donne nell'erotico italiano degli anni '70*, in «Quaderni del CSCI», 11 (2015), *Storie in divenire. Le donne nel cinema italiano*, a cura di L. Cardone, C. Jandelli e C. Tognolotti, p. 107.

400. A. Prudenzi, *Il vizio di famiglia ovvero Gruppo di famiglia dal buco della serratura*, in *Il cinema del riflusso*, p. 335.

401. Ivi, p. 336.

402. M. Laurenti in *Il cinema italiano d'oggi, 1970-1984: raccontato dai suoi protagonisti*, a cura di F. Faldini e G. Fofi, Milano, Mondadori, 1984, p. 348.

403. Repetto, *Ciao mamma*, p. 321.

404. Maina, *I nuovi mostri?*, p. 110.

405. G. Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla televisione (1958-1976)*, Roma, Carocci, 2012, p. 191 (citato in Maina, *I nuovi mostri?*, p. 110).

406. Sulla compenetrazione dei due registri cfr. G. Turroni, *Viaggio nel corpo. La commedia erotica nel cinema italiano*, Milano, Moizzi, 1979. Sul comico M. d'Amico, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano, Mondadori, 1985.

407. Repetto, *Ciao mamma*, p. 331.

408. Prudenzi, *Il vizio di famiglia*, p. 336.

409. *Ibidem*.

410. B. Grespi, *Cine-femmina: quell'oscuro oggetto del desiderio*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. XII, *1970-1976*, a cura di F. de Bernardinis, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2008, pp. 122 ss.

411. R. Giancristofaro, *La donna sotto il coltello* (scheda), in Grespi, *Cine-femmina*, pp. 124-125.

412. Grespi, *Cine-femmina*, p. 122.

413. Ivi, p. 133.

414. La citazione, da una trasmissione televisiva del 1971, è in Grespi, *Cine-femmina*, p. 120.

415. P.P. Pasolini, *Il sesso come metafora del potere*, in «Corriere della sera», 25 marzo 1975 (citato in S. Rigoletto, *Masculinity and Italian Cinema. Sexual Politics, Social Conflict and Male Crisis in the 1970s*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014, p. 115).

416. A. Pezzotta, *«Malizia»: una storia italiana* (scheda), in Grespi, *Cine-femmina*, pp. 118-119.

417. Ivi, p. 118.

418. Rigoletto, *Masculinity and Italian Cinema*, p. 33 (traduzione mia).

419. T. Nakahara, *Moving Masculinity: Incest Narratives in Italian Sex Comedies*, in *Popular Italian Cinema*, ed. by L. Bayman and S. Rigoletto, Basingstoke, Palgrave, 2013, pp. 98-116 (citato in Rigoletto, *Masculinity and Italian Cinema*, p. 32).

420. Prudenzi, *Il vizio di famiglia*, p. 334.

421. Repetto, *Ciao mamma*, p. 324.

422. V. Franco, *Care ragazze. Un promemoria*, Roma, Donzelli, 2011, II ed. Per la generazione degli anni Settanta mi limito a citare L. Ellena, *Frontiere della liberazione e snazionalizzazione delle italiane*, in *Di generazione in generazione. Le italiane dall'Unità a oggi*, a cura di M.T. Mori, A. Pescarolo, A. Scattigno e S. Soldani, Roma, Viella, 2014, pp. 277-300. Per la categoria di generazione, si veda l'introduzione al volume, *Le italiane sulla scena pubblica: una chiave di lettura*, in particolare pp. 15-20.

423. Grespi, *Cine-femmina*, p. 116.

424. *Fuori dalla norma. Storie lesbiche nell'Italia della prima metà del Novecento*, a cura di N. Milletti e L. Passerini, Torino, Rosenberg & Sellier, 2007. Cfr. anche D. Danna, *Amiche, compagne, amanti: storia dell'amore tra donne*, Milano, Mondadori, 1994; *Il movimento delle lesbiche in Italia*, a cura di M. Dragone, C. Gramolini, P. Guazzo, H. Ibry, E. Mamini e O. Mulas, Milano, Il dito e la luna, 2008.

425. N. Milletti, *Lesbiche*, in «Quaderni del CSCI», 11 (2015), *Storie in divenire*, p. 261.

426. *Ibidem*.

427. C. Gravina in *Il cinema italiano d'oggi*, p. 347.

428. M. Fanchi, *Le "italiane" al cinema: spettatrici*, in «Quaderni del CSCI», 11 (2015), *Storie in divenire*, p. 159.

429. M. Fanchi, *"The Ideal Film". On the Transformation of the Italian Catholic Film and Media*

Policy in the 1950s and the 1960s, in *Moralizing Cinema, Film, Catholicism and Power*, ed. by D. Treveri Gennari and D. Biltereyst, London-New York, Routledge, 2015, pp. 221-236.

430. C. Bisoni, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-1979)*, Roma, Carocci, 2014, p. 177.

431. Istituto per le ricerche statistiche e l'analisi dell'opinione pubblica, *Il pubblico del cinema. Indagine sulle caratteristiche, abitudini, motivazioni ed aspettative del pubblico (anno 1977)*, Milano, Doxa, 1977, p. 13 (citato in Bisoni, *Gli anni affollati*, p. 176).

432. Grespi, *Cine-femmina*, p. 117.

433. L. Cardone, *Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta*, in «Cinergie. Il cinema e le arti», 5 (2014).

434. M. Pierini, *Gli anni '60. Corpi mutati e mutanti*, in «Quaderni del CSCI», 11 (2015), *Storie in divenire*, p. 101.

435. V. Pravadelli, *Dinamiche di gender nel film d'autore* (scheda), in M. Coletti, *Il cinema delle donne*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. XIII, *1977-1985*, a cura di V. Zagarrio, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2005, pp. 320-321. Cfr. anche V. Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, Laterza, 2014.

436. C. Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile 10, 1978, p. 311, annotazione del 1 marzo 1973.

437. Rigoletto, *Masculinity and Italian Cinema*, pp. 10-11; ma si vedano anche le pagine che dedica al film E.C. de Miro d'Ajeta, *Il femminile secondo Bertolucci*, in «Quaderni del CSCI», 11 (2015), *Storie in divenire*, pp. 91-92.

438. Tovaglieri, *La dirompente illusione*, cap. 5, *Marco Ferreri. La cagna 1972* e cap. 6, *La ribellione degli intellettuali e il femminismo*. Cfr. anche M. Grande, *Marco Ferreri*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, II ed., pp. 147-163.

439. Tovaglieri, *La dirompente illusione*, pp. 192 ss.

440. Ivi, p. 194.

441. Ivi, p. 202.

442. Ivi, p. 213.

443. *Ibidem* (corsivo nel testo).

444. Rigoletto, *Masculinity and Italian Cinema*, pp. 16-17 ss.

445. Ivi, p. 18.

446. M. Monicelli in *Il cinema italiano d'oggi*, p. 171.

447. U. Tognazzi, ivi, p. 172.

448. Grande, *Marco Ferreri*, pp. 185-186. Cfr. anche Id., *Eros e politica*, Siena, Protagon, 1995.

449. Grande, *Marco Ferreri*, p. 182.

450. Rigoletto, *Masculinity and Italian Cinema*, p. 23.

451. Grande, *Marco Ferreri*, p. 185.

452. Ivi, p. 187.

453. Grespi, *Cine-femmina*, p. 118. Grespi ricorda Romy Schneider ne *La Califfa* (1970, Alberto Bevilacqua), Catherine Deneuve ne *La cagna* (1972), Maria Schneider in *Ultimo tango a Parigi* (1972), Charlotte Rampling ne *Il portiere di notte* (1974, Liliana Cavani).

454. L'ultima donna *di Ferreri. Intervista a Marco Ferreri*, in «Linus», 3 (1976).

455. È il titolo del paragrafo che Maurizio Grande dedica all'analisi del film (*Marco Ferreri*, p. 187).

456. Ivi, pp. 187 ss.

457. Ivi, p. 191.

458. Ivi, p. 194.

459. Rigoletto, *Masculinity and Italian Cinema*, p. 31.

460. Prendo l'immagine da Bernardino Zapponi, in *Il cinema italiano d'oggi*, p. 261.

461. Pravadelli, *Dinamiche di gender*, p. 320.

462. Rigoletto, *Masculinity and Italian Cinema*, p. 36.

463. Ivi, p. 38.

464. *Ibidem*.

465. M. Mastroianni in *Il cinema italiano d'oggi*, p. 262.

466. F. Fellini, ivi, p. 261.

467. B.Zapponi, ivi, p. 260.

468. T. Delauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University

Press, 1984; Ead., *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

469. D. Toschi, *Gli esordi alla regia: anni '60 e '80*, in «Quaderni del CSCI», 11 (2015), *Storie in divenire*, p. 95.

470. *Ibidem*.

471. L. Cavani in *Il cinema italiano d'oggi*, p. 685.

472. A. Marrazzi, *La cinepresa delle donne*, in *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, a cura di I. Bussoni e R. Perna, Roma, DeriveApprodi, 2014; anticipazione in «l'Unità», 28 giugno 2014.

473. Marrazzi, *La cinepresa delle donne*, anticipazione in «l'Unità», 28 giugno 2014. Annabella Miscuglio, nata a Lecce nel 1939, è morta a Roma nel 2003. Su FilmStudio '70 e i cineclub cfr. Bisoni, *Gli anni affollati*, pp. 181-190.

474. C. Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2015, p. 62.

475. S. Filippelli, *Collettivi femministi e cinema. Sperimentare con la macchina da presa*, in «Quaderni del CSCI», 11 (2015), *Storie in divenire*, p. 113.

476. Collettivo Femminista Cinema, *Per un cinema clitorideo vaginale*, Roma 1973, disponibile su www.nelvento.net/archivio/68/femm/aggettivo.htm. Il *manifesto* è pubblicato in *Donnità. Cronache del Movimento femminista romano*, a cura del Centro di documentazione del Movimento femminista romano, Roma, 1976, p. 11.

477. Collettivo Femminista Cinema, *Per un cinema clitorideo vaginale*.

478. *Ibidem*.

479. Uva, *L'immagine politica*, p. 63.

480. Ivi, p. 64.

481. A. Licciardello, *Annabella Miscuglio*, in «Quaderni del CSCI», 11 (2015), *Storie in divenire*, p. 303.

482. Filippelli, *Collettivi femministi*, p. 113, ma si veda anche la scheda di M.P. Brancadori, *Kinomata. La donna con la macchina da presa. Visioni e storie dagli anni '70*, in «Quaderni del CSCI», 11 (2015), *Storie in divenire*, pp. 116-119.

483. Collettivo Donne e Cinema di Roma, M.A. Frabotta e M.G. Mostro, *La donna nel cinema italiano*, in «Effe», gennaio 1977.

484. *Ibidem*.

485. *Ibidem*.

486. Filippelli, *Collettivi femministi*, pp. 114-115. Lina Mangiacapre era nata a Napoli nel 1946 e vi è morta nel 2002. Cfr. S. Arillotta, *Lina Mangiacapre*, in «Quaderni del CSCI», 11 (2015), *Storie in divenire*, pp. 298-299.

487. Dalla mozione presentata alla Rassegna di Sorrento, disponibile su http://www.linamangiacapre.it/home_nemesiache.php.

488. Sulle Nemesiache e il cinema cfr. Filippelli, *Collettivi femministi*, pp. 114-115.

489. Coletti, *Il cinema delle donne*, p. 316.

490. Sul gruppo cfr. Filippelli, *Collettivi femministi*, pp. 116-118.

491. *Alcune donne in guerra. La prima «troupe» composta solo di donne sta realizzando un film per le donne*, in «Effe», aprile 1977.

492. E. Cianfarani, *Sofia Scandurra*, in «Quaderni del CSCI», 11 (2015), *Storie in divenire*, p. 316.

493. Per le critiche al film, D. Cavallaro, Io sono mia *di Sofia Scandurra*, *ibidem*, pp. 135-136.

494. La sottolinea Cavallaro, *ibidem*.

495. Nata nel 1937, Sofia Scandurra è morta a Roma nell'agosto 2014.

496. *Alcune donne in guerra*.

497. Coletti, *Il cinema delle donne*, p. 321.

498. M. Miele, *Quale mare ci ha chiamate? La norma che vuole l'interdizione della donna dal «fare cinema» e dal formulare nuovi discorsi critici, si sta man mano smentendo*, in «Effe», ottobre 1978.

499. *Ibidem*.

500. A. Barina, E. Castagni, M.P. Toscano e M. Miele, *Autodocenza. Università in disfunzione della donna*, in «Effe», settembre 1977.

501. *Ibidem*.

502. *Ibidem*.

503. *Ibidem*.
504. *Ibidem*.